

MARY BEARD & JOHN HENDERSON

Klasik Sanat

Kültür Kitaplığı 68

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 68

D

Mary Beard & John Henderson

Her iki yazar da Cambridge Üniversitesi'nde klasik sanat okutmaktadırlar.

Beard, Mary & Henderson, John
Klasik Sanat
ISBN 978-975-298-319-9 / Türkçesi: Hakan Gür
Ağustos 2007, Ankara, 176 sayfa
Kültür Kitaplığı: 68; Sanat: 9

KLASİK SANAT

Mary Beard & John Henderson

DOST

ISBN 978-975-298-319-9

Classics
Mary Beard & John Henderson

© This translation of "Classics" originally published in English in 1995 is published by arrangement with Oxford University Press.

© İngilizce özgün baskısı 1995 yılında çıkan bu çeviri Oxford University Press ile yapılan anlaşma uyarınca yayınlanmaktadır.

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci baskı, Ağustos 2007, Ankara

Türkçesi, Hakan Gür

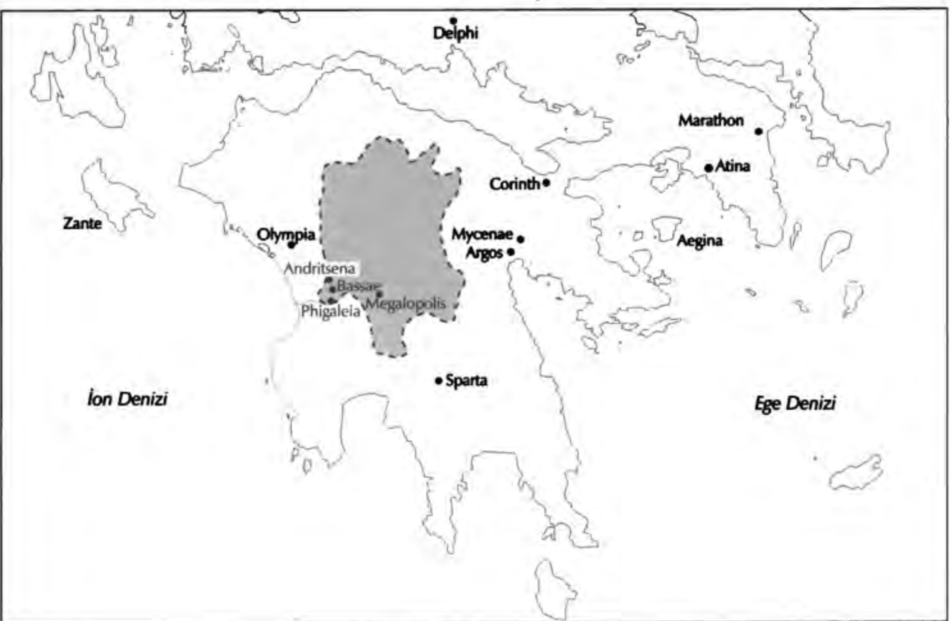
Teknik hazırlık, Mehmet Dirican - DOST İTB
Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; Mithatpaşa Cad. No: 62/4, Kızılay/Ankara

Dost Kitabevi Yayınları
Meşrutiyet Cad. No: 37/4, Yenişehir 06420 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

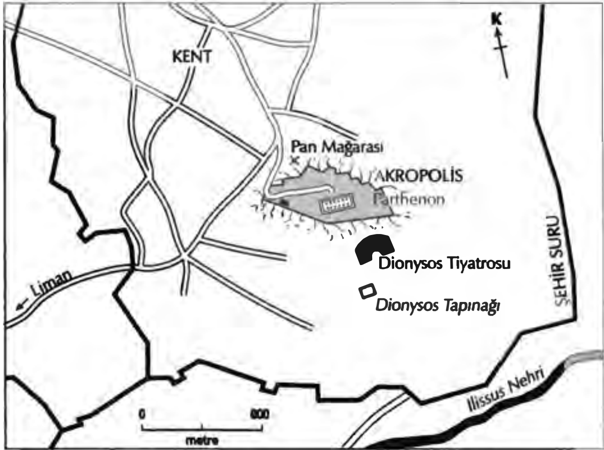
İÇİNDEKİLER



1. Klasik Dünya.



2. Yunanistan.



3. Atina Akropolisi.



4. Roma Kenti.

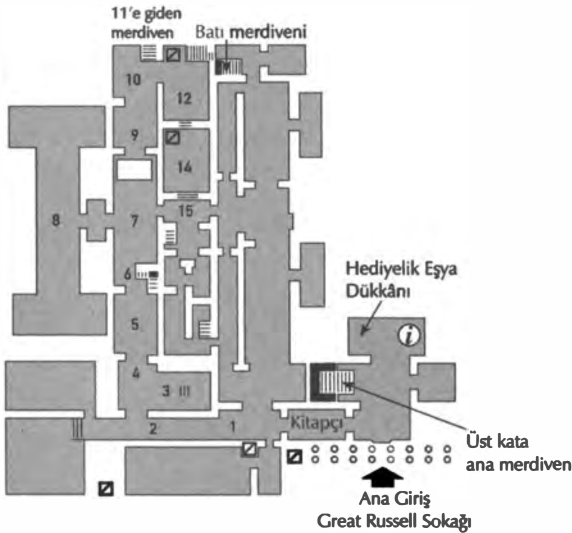
I. Bölüm

ZİYARET

Müzenin İçinde ve Dışında

Klasik Sanat'a giriş kısa bir müze ziyaretiyle başlıyor. Londra'daki British Museum'u ve bu müzenin de eski Yunandan günümüze kalma bir anıtı barındıran belirli bir odasını seçtik. Müzeler eski Yunan ve Roma'yı aramak için iyi yerlerdir; ama bu ziyaret *Klasik Sanat*'ın herhangi bir müzenin ve içindekilerin ötesine geçen araştırması için başlangıç noktasını oluşturacak.

Ziyaretimiz müzeyi ziyaret edenler için sağlanan plan üzerindeki numaralandırmanın belirlediği yolu izleyecek; bu yolu çeşitli rehber kitaplar da, galeriler boyunca, aynı sıralamada izlemekteler (Resim 1). Ana merdivenden yukarı, klasik sundurmanın uzun sütunlarının arasından ön salona, kitap dükkanlarını geçip, kahramanlık öyküleriyle dolu, tarih öncesi Yunanistan'ı temsil eden ölü gömme kaplarını ve devasa 'Ali Baba" küplerinin (Oda 1 ve 2) ve "klasik" heykel sanatının başlangıcını gösteren ilk mermer figür-

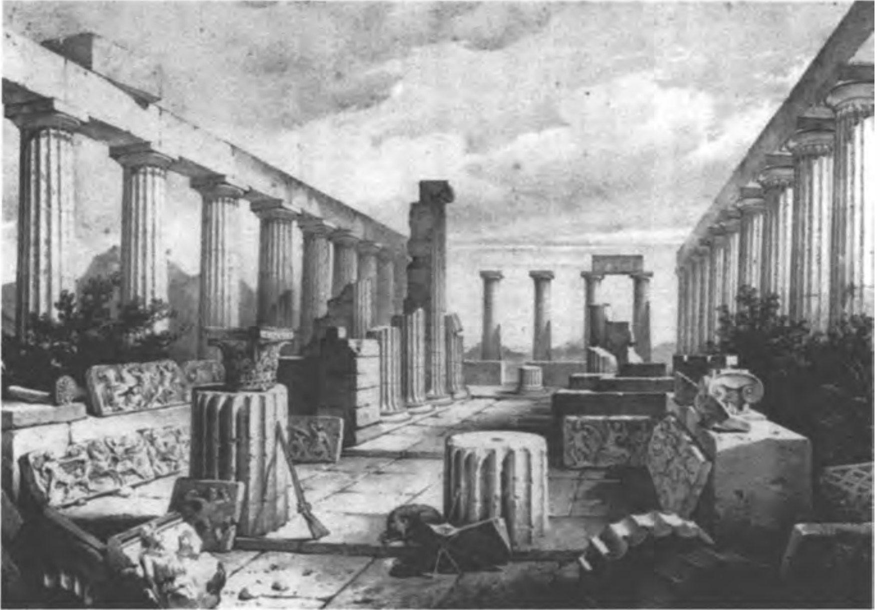


Zemin zat odaları 1-15

1/2 Tarih Öncesi Yunanistan
3/4 Arkaik Yunanistan
5 İÖ Beşinci Yüzyılda Yunanistan
6 Bassae heykeli
7 Nereid Anıtı
8 Parthenon'dan heykeller (Elgin Mermerleri)
9 Caryatid Odası
10 Payava Odası
11 Geç dönem Yunan vazoları
12 Halikarnas Mozolesi
14 Helenistik Dönemde Yunanistan
15 Roma Sanatı

Resim 1. British Museum'un planı: Bassae Odası nasıl bulunur.

lerin arasından (Oda 3 ve 4) ilerleyelim. Ardından parlak kırmızı ve siyah Yunan vazolarının sergilendiği vitrinlerin etrafından dolanıyoruz (Oda 5) ve sonunda bizleri ana yoldan çıkaracakmış gibi görünen dar bir merdivenin ilk basamaklarına ulaşıyoruz. (Henüz Parthenon heykelleri-



Resim 2. Ganimetlerin sergilenişi: Cockerell'in çizimiyle, Bassae'de kazı sonrasında tapınağın görünümü.

nin ünlü sergi alanına ulaşmış değiliz.) Bir sapmanın ardından, bizi bir sürpriz beklemekte.

Diğer galerilerin yukarısındaki bir asma katta yer alan Oda 6'nın merdivenlerini tırmanıyoruz. Sınıfının ve karakterinin simgelerini de –silahı ve köpeği– vurgulayarak eklemiş olan bir "asilzade" tarafından çizilmiş duygu yüklü bir antik harabeler tablosunun (bkz. Resim 2) yanından geçiyoruz. Varacağımız yerin özel olarak tasarlanmış bir sergi odası olduğu anlaşılıyor; konumları özenle planlanmış spot ışıkların altında yaklaşık yarım metre yükseklikte taş dilimler bir friz oluşturacak biçimde birbiri ardına yerleştirilmiş (dövüşen bedenler, kadınlar, erkekler, atlar, yarı atlardan oluşan bir dizi) ve bu da göz hizasında tüm odayı dolaşıyor. (Boşa harcanacak tek bir santim bile yok – bu oda *uysun* diye tasarlandı.) Önümüzde birkaç tane bilgilendirici panel var. Bunların anlattığına göre, bu heykeller, bir zamanlar, Yunanistan'ın güneybatı köşesindeki uzak bir yörede yer alan Arkadia'da Bassae adındaki bir yerde bulunan tanrı Apollon Tapınağı'nda, İÖ beşinci yüzyılın sonlarına doğru yontulmuş bir frizi oluşturmaktaydılar. (Kitapta değinilen yerlerin tümü, kitabın en başında yer alan haritalar üzerinde gösterilmekte.)

Panellerin açıkladığına göre, friz Yunan mitinin en ünlü sahnelerinden ikisini göstermekte. Bu beden yığınlarından yarısının Yunanlıların (tam da canavarlıklarına yakışır bir biçimde, kadınları çalmaya çalışarak bir düğün şölenini mahvetmiş olan) yarı insan, yarı at Kentaur'larla yaptıkları savaşta çarpışanlara ait oldukları ortaya çıkıyor; diğer yarısı da Yunanlılar (yani Yunanlı erkekler – başlarında da Herakles'in kendisi) ile tuhaf, uygarlaşmamış, vahşi Amazon sa-

vaşçı kadınlar arasındaki savaşta çarpışanlar. Sağlanan bilgiye göre; Amazon kraliçesinin kemerini çalmak Herakles'in (Latince'de Hercules) ünlü On İki Görev'inden biriydi.

Ve bu frizin burada, British Museum'da olmasının nedeni de buraya gelirken çizimini fark ettiğimiz İngiliz asil ve arkadaşları. On dokuzuncu yüzyılın başlarında Bassae'deki tapınağın kalıntıları bir grup İngiliz, Alman ve Danimarkalı arkeolog-gezgin tarafından yeniden keşfedildi. Birkaç ay içinde, heykeli İngiliz hükümetine açık artırmayla satarak küçük bir servet elde edeceklerdi. Birkaç parça Kopenhag'ı boyladı, bir kaçı da hâlâ Yunanistan'da; ama asıl parçaların tümü İngiltere'ye taşındı.

Ama, bilgi panelinin açıkladığı gibi, burada bir bulmaca söz konusu. Bu müze odası "uysun diye inşa edilmiş" olabilir – ama *neye* uysun diye? Burada birbiri ardına, yan yana, düzgün bir biçimde sıralanmış olan yirmi üç dilim tapınağın yıkıntıları içinde, her biri ayrı bir yere dağılmış olarak bulundu; tam bir karmaşa halinde; hiç kimse de neyin neye uyduğu, bu büyük taştan yap-boz bulmacanın nasıl çözüleceği ya da resmin tam olarak ne anlam taşıyor olabileceği konusunda emin değil. Eğer bu kitabın sonunda yer alan ve dilimli frizin ana hatlarını gösteren çizimi (s. 172) inceleyecek olursanız, özgün yerleşim sorununa yönelik *bir* çözümü göreceksiniz. Müzenin Bassae Odası'nın tabanında gördüğümüz de resmin neye benziyor olabileceği konusunda birilerinin en iyi tahmininden daha öte gidemiyor.

Neye benziyor olabileceği mi? Yaz-boz bulmacayı boş verin; bilgilendirici paneller bu heykellerin, antik konumlarında, asla buna benzemedikleri gerçeği konusunda bizi za-

ten uyarmaktalar. Tapınaklarında bunlar yukarılardaydı, tapınağın iç odasının duvarında 7 metre yükseklikte, çok az ışık altında, belki de görülmesi zor bir konumdaydılar (bol toz ve örümcek ağını da hayal edebiliriz); uygun düşeceği gibi göz hizasında, dikkatleri çeksinler diye spot ışıklarla aydınlatılmış değillerdi. Elbette, bizler şimdi görevi bu "sanat eserleri"ni bizim incelememiz (hayranlık duyma ya da çalışma amacıyla) için temiz, düzenli ve açıklama destekli bir biçimde sunmak olan bir müzedeyiz; Bassae'deki tapınak ise, kuşkusuz, bir müze değil dinsel bir ortamdı ve bu heykeller de ziyaretçileri (göreceğimiz gibi) gördüklerinin etiketlerini ya da açıklamalarını okumak amacıyla gelmemiş olan kutsal bir yerin parçalarıydı. (Zaten Amazonlara karşı savaşan Herakles'in, Kentaur'larla çarpışan Yunanlıların öykülerini de daha ninelerinin kucağından biliyorlardı.) Diğer bir deyişle, tarihsel içerik ile modern sergileme arasında büyük bir fark var.

Müzeler daima bu büyük farkın bilincinde olarak çalışırlar ve müze ziyaretçileri de bunu doğal kabul etmeyi öğrendiler. Örneğin, tarih öncesinden kalma bir mızrak ucunun (belki de bir zamanlar talihsiz bir savaşçının kafatasına öldürücü ve kanlara bulayıcı bir biçimde yerleşmiş olsa da) önümüze zarif bir vitrin içinde yerleştirilmesine şaşırmamaktayız; sağlıklı malzemeleri ve pek de neşeli köle aşçı balmumu mankenleriyle müzelerde yer alan pırıltılı Roma mutfaklarının modellerinden herhangi birinin Roma'nın (acımasız) gerçeklerinden pek çoğunu ya da yemek pişirme ve ev işi emek gücünün herhangi bir yönünü yansıtabildiğini hayalimizden bile geçirmeyiz. Bunların sergilenmesinin "basitçe" geçmişi temsil ettiklerine kanmayız.

Aynı zamanda, müze ile geçmiş arasındaki, bizimle onlar arasındaki fark birtakım soruları da beraberinde getirir. Bassae söz konusu olduğunda, heykellerin aslında bir müzenin değil dinsel bir yapının parçaları olduğunun pekâlâ farkında olabiliriz. Ama hangi anlamda "din"? Bizler bir Yunan tapınağında uygulanan "din"i nasıl düşüneceğiz? Üstelik, "dinsel" nesneler aynı bizler için oldukları gibi Yunanlılar için de aynı zamanda "sanat eserleri" değil miydi? Bu tapınak (öğreneceğimiz gibi) her şeyden uzakta, bomboş bir alanın ortasında, bir dağın yamacındaydı. *Orada* bir tapınak olmasının anlamı neydi? İnsanlar oralara hiç dindar hacılar olarak değil de sırf etrafı görmek için turist olarak ziyarete gitmez miydi? Antik dönem ziyaretçileri 7 metre yükseklikte olup da zaten zor görülebilen manzaralardan bazılarının *açıklanmasını* hiç mi istemediler? Diğer bir deyişle, bizleri ve onları ayıran fark konusunda, bizlerin bu tapınağın İÖ 5. yüzyıldaki ziyaretçileri (hacılar, turistler, dua edenler?) ile neler paylaştığımız ve bizleri nelerin ayırdığı konusunda nasıl emin olabiliriz?

Bu fark içinde, ortaya konulan tarihler konusunda da sorular var. Bu heykeller yalnızca bizler ve tapınağı inşa edip kullananlar arasında paylaşılan bir öykünün sıradan nesneleri olmakta kalmıyorlar. Tapınağımızın inşa edilmesinden yaklaşık 300 yıl sonra Antik Roma'nın süper güçleri Yunanistan'ı dünyanın tanıdığı en büyük imparatorluğuna kattığında, *Romalı* Yunanistan'ın halkına Bassae ne anlam taşıyordu? Roma istilası bu tapınağa gelenler ve bu gelenlerin beklentileri açısından bir fark yarattı mı? Peki ya (o zamanlar Türk olan) Yunanistan haydutlarına korkusuzca karşı koyarak tapınağı yeniden keşfeden ve heykelle-

rini İngiltere'ye getiren korkusuz gezgin grubuna ne demeli? Bu yaptıkları günümüzde bizleri utandıran (emperyalistçe, sömürmeye yönelik) bir girişim miydi? Bu kişiler bizlere benzeyen turistler miydi, değil miydi? Bassae o insanların klasik dünya görüşüne nasıl uymaktaydı? Bu Yunanistan ile Roma'nın yazınına, sanatına ve felsefesine duyulan ortak bir hayranlığa (en azından kısmen) dayanan ve bizim de paylaşabileceğimiz bir görüş müydü?

Biz ve Onlar: *Klasik Sanat*

Klasik Sanat bizlerle Yunan ve Romalıların dünyası arasındaki farkta var olan bir konu. *Klasik Sanat*'ın tetiklediği sorular bizim "onların" dünyasına olan mesafemizin ve aynı zamanda da bizim ona yakınlığımızın ve onun bizler açısından bildik olmasının tetiklediği sorular. *Klasik Sanat*'ın amacı eski dünyayı *keşfetmek* ve *yeniden keşfetmek* değil (gerçi bu onun bir parçası, tıpkı Bassae'nin yeniden keşfinin ve Roma İmparatorluğu'nun İskoç sınırındaki en uzak ileri karakollarının kazılarının gösterdiği gibi). Amacı aynı zamanda *bizim* o dünyayla ilişkimizi tanımlamak ve tartışmak. Bu kitap bu ilişki ile onun tarihini inceleyecek ve buna da tanıdık olan ama aynı zamanda da, göreceğimiz gibi, şaşırtıcı ve tuhaf olabilen bir manzarayla başlayacak: modern Londra'nın ortasında sergilenen eski bir Yunan tapınağına ait yerinden koparılmış parçalar. Latince'de "müze" sözcüğü

* Musa: Antik Yunan mitolojisinde Zeus ile Mnemosyne'nin 9 kızından her biri; sanat ve bilimin koruyucusu. (ç.n.)

bir zamanlar "Musaların tapınağı"* anlamını taşıyordu; modern müze hangi açılardan klasik bir tapınağın hazinelerini korumak için doğru bir yer? Müze yalnızca rolünü mü *oynamakta?*

Bassae'nin doğurduğu konular *Klasik Sanat*'ı en geniş yönüyle anlamak için bir model oluşturmakta. *Klasik Sanat* yalnızca eski Yunan ve Roma'nın fiziksel kalıntıları, heykeli, çömlekçiliği ve resmiyle ilgili değil. Aynı zamanda (birkaç örnek vermek gerekirse) eski dünyada yazılan ve bizim kültürümüzün bir parçası olarak hâlâ okunup tartışılan şiir, drama, felsefe, bilim ve tarihle de ilgili. Ama bu nokta da temelde benzer konular söz konusu: 2000 yıldan daha uzun bir tarihe sahip olan, bizim kendi toplumumuzdan çok uzak ve çok farklı bir toplumda yazılmış olan yazını nasıl okuyacağımıza ilişkin sorular.

Örneğin, Platon'un felsefi konular hakkındaki yazılarını okumak bu farklılıkla yüzleşmeyi ve yazıların basılı kitaplar halinde değil her biri bir köle tarafından kopyalanan papirüs belgeler biçiminde dolaştığı bir toplumu anlamaya çalışmayı içerir; o toplumda "felsefe" hâlâ kentin açık hava yaşamında süregelen bir etkinlik olarak düşünülmekteydi ve içki içmenin ve akşam yemeğinin eşlik ettiği bir toplumsal dünyanın bir parçasıydı. Felsefe kendi başına (bir ölçüde dördüncü yüzyılda olduğu gibi) konferanslarda ve dersliklerde bir inceleme konusu haline geldiğinde bile bizim kendi akademik geleneğimizden çok farklı bir iş olarak kaldı – bu arada, Platon'un okulu da Atina'nın bir banliyösünün adından ötürü ilk "Akademi"ydi. Öte yandan, uzak olsun ya da olmasın, Platon'u okumak yalnızca onlara değil aynı zamanda bize de ait olan felsefeyi okumaktır. Platon hâlâ

dünyada en fazla okunan felsefeci ve bugün onu okurken kaçınılmaz olarak onu "kendi" felsefe geleneğimizin bir parçası olarak, Platon'dan beri gelen ve kendileri de Platon'u okumuş olan bütün o felsefecilerin ışığı altında okumaktayız... Okumaya, anlamaya ve tartışmaya ilişkin bu karmaşık, etkileşimsel sürecin kendisi *Klasik Sanat*'ın zorluklarından biri.

Bassae tapınağı eşsiz, yinelenemez; ortaya çıkardığı soruların boyutu da başka herhangi bir anıtın ya da metnin ortaya çıkardıklarına pek benzememekte. Bu kitap bu tapınak, onun heykelleri ve tarihi tarafından yaratılan her türden farklı izleri izleyecek: duvarlarında betimlenen mitsel sorunlardan (kadınlarla çarpışan erkekler, canavarlarla çarpışan erkekler) ve bunun amacı, işlevi ve kullanımından, tapınağı inşa eden köle emek gücüne, ona hayran kalan eski dönem ziyaretçilerine ve de onu yeniden keşfedip yeniden yorumlayan sonraki nesillere kadar.

Klasik dünyadan bugüne kalan her şey, elbette, eşsizdir. Aynı zamanda, bu kitabın göstereceği gibi, bugüne kalanların tümünün ortaklaşa paylaştıkları sorunlar, öyküler, sorular, anlamlar var; "bizim" kültürümüzde bunların (ve yalnızca bunların) paylaştıkları bir yer var. Bu ve bunlar hakkındaki görüşler sonuçta *Klasik Sanat*'ı oluşturmakta.

II. Bölüm

YERİNDE

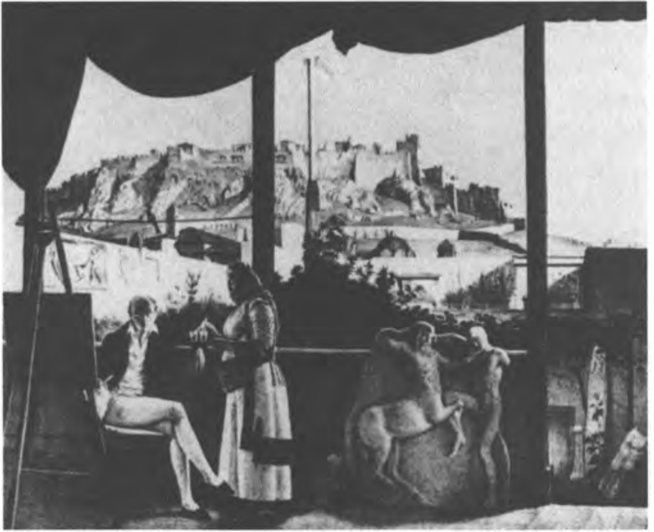
Yunanistan'a Kadar

Bassae'deki tapınağın yeniden keşfi bir araştırma, şans, dostluk, uluslararası diplomasi, zor koşulların gerektirdiği satıcılık ve cinayet öyküsü. Aynı zamanda da *Klasik Sanat*'ın bugün bile tanımlanıp anlaşılabileceği farklı yollar hakkında pek çok şeyi açığa çıkaran bir öykü.

Öykü Atina'da, on dokuzuncu yüzyılın ilk yıllarında başlar. Her yana yayılan modern başkentle hiçbir benzerlik taşımayan, Türk idaresi altında dağınık, yaklaşık 1.300 konuttan oluşan, bir köyden pek de farkı olmayan küçük bir kasaba. Turistik bir merkez olmadığı kesin. Kalabileceğiniz bir yer yoktu – yalnızca bir manastır ya da eğer şansınız yerindeyse yardıma hazır bir dul kadın. Ayrıca diğer yabancı ziyaretçiler ile uzun süredir burada olan birkaç tane yabancı sakin dışında yardım eli uzatacak kimse de yoktu. Bir diğer deyişle, yerliler gibi giyinip o zamanların en ünlü İngiliz ziyaretçisi olan Lord Byron'ın peşinden ayrılmasanız iyi ederdiniz (bkz.



Resim 3. Yerlileşmek: Byron Doğulu giysilerle.



Resim 4. Fauvel'in Yeri: Fransız konsül Atina'daki evinde.

Resim 3). Ya da daha da iyisi, yaşamının büyük bölümünü, aralarında "Fransız Konsül"ü de olmak üzere günümüzde yanlış bir kanıyla büyük oldukları düşünülen bir avuç unvanı elde ettiği Atina'da geçiren Louis-Sebastien Fauvel'in gözüne girebilirdiniz (bkz. Resim 4). Fauvel *herkesi* tanıyordu ve sizin için hemen *her şeyi* ayarlayabilirdi – hatta Türk valinin kalesinin ortasında bir cami de barındıran büyük Parthenon Tapınağı'na giriş iznini bile (cami uzun zaman önce tapınağı Yunanistan adına –ister pagan ister Hıristiyan olsun, Yunanistan adına– temizlemek için yıkıldı).

Gezgin kafilesi işte bu ortamda 1811'de bir araya geldi: bir çift Alman ressam-mimar ve Danimarkalı arkeolog



Resim 5. Genç mimar: Charles R. Cockerell.

(tümünü de öğrenciyken Roma'da tanışmıştı) ve bunlara katılan, Constantinopolis (bugünkü İstanbul) üzerinden İngiltere'den yeni gelmiş olan iki İngiliz mimar, C. R. Cockerell (bkz. Resim 5) ve John Forter. İlk ortak araştırma gezileri Atina'dan fazla uzakta olmayan Argina adasındaki bir tapınağın harabelerine oldu. Bu girişimi başlattıklarında Lord Elgin'in Parthenon heykellerini İngiltere'ye sevkıyatının son bölümü de gerçekleşmekteydi. Tuhaf bir rastlantı sonucu, küçük bir tekneyle denize açıldıklarında Elgin'in (yuvasına dönmekte olan Byron'ı da taşıyan) büyük gemisiyle karşılaştılar, Byron'a en sevdiği şarkılardan biriyle serenat yaptılar ve birkaç içki için tekneye davet edildiler. Bu, başarılı bir araştırma gezisi için uğurlu bir başlangıçtı. Kazıp çıkardıkları tapınak heykelleri, en değerli parçalar olarak, Bavyera Prensi 1. Ludwig'in Münih'teki yeni müzesini boyladılar ve bugün de Glyptothek'te sergilenmekteler. Bir sonraki planları çok daha uzakta ve çok daha tehlikeli olan Bassae'ye yolculuk etmekti. Civardaki bölgelerde sıtma salgını vardı ve Batı Avrupa'dan gelip de tapınağı görmüş olan ilk gezgin de (1765'te Fransız Joachim Bocher) az kalsın öyküsünü anlatamadan ölüyordu. Kısa süre sonra bir kez daha bölgeye gitmek istediğinde de, Cockerell'in ifadesiyle "Arkadia'nın yasa tanımaz haydutları" tarafından öldürüldü. Yine de grup, İS ikinci yüzyılda Yunan bir seyyahın tapınağı anlatımından yola çıkarak, Bassae tapınağının, antik mimarinin başyapıtı kabul edilen Parthenon'u tasarlayan mimar tarafından tasarlandığına inanmaktaydı. Başka bir Parthenon keşfetme olasılığını dikkate almaktaydılar ve Bassae'ye ulaşmak üzere 1811'in sonlarına doğru yola koyuldular.

Frizi ilk keşfeden Cockerell oldu. Yamaçta birkaç gün kamp kurup harabelerin çevresinde eşelendikten sonra, tapınak yıkıntılarının altındaki derin kovuğundan çıkan bir tilki dikkatini çekti. Araştırdığında, bu yıkıntının arasında, kovuğun derinlerinde, tapınağın frizinin parçalarından biri olduğunu doğru olarak tahmin ettiği üstü oymalı mermer bir parça buldu. Takım taşın üzerini özenle tekrar kapattıktan sonra Türk yetkililerle pazarlığa oturmaya gitti; yetkililerden etrafı kazıp geri kalanı da ortaya çıkarma iznini aldılar. Bir sonraki yıl geri geldiler; bu kez Sicilya'ya gitmiş olan Cockerell ile sıtmadan hayatını kaybeden Danimarkalılardan birinden yoksundular. Yerel işçilerden bir ordu oluşturarak ve bu işçilerin kuzenleri olmasa bile büyük olasılıkla komşularından oluşan haydutlardan gelen saldırılara direnerek friz ile heykelin diğer küçük parçalarını kazıp çıkardılar (bkz. Resim 6) ve bunları 30 kilometre ötedeki deniz kıyısına ve oradan da yakınlardaki Zante adasına taşıdılar (ada o zamanlar tam da amaçlarına uygun olarak İngiliz işgali altındaydı). Artık tek yapmaları gereken bunları satmaktı.

Bu öyküyü anlatmanın bir yolu, aristokrat kültürü ile ayrıcalığının bir öyküsü olabilirdi: İngiliz asillerinin ve onların Avrupalı denklerinin (Almanların *adları* bile kendilerini ele vermekte: Baron Haller von Hallerstein, Baron Otto Magnus von Stackelberg) bir boş zaman etkinliği niteliğindeki bir Büyük Tur* olarak *Klasik Sanat*. Okulda Yu-

* Eskiden İngiliz yüksek sınıfına mensup genç erkeklerin eğitiminde son aşama olarak düşünülen kapsamlı bir kıta Avrupa'sı gezisi. Bu terim, 1600'lerin sonundan itibaren –1800'lerin ortalarında daha genel anlamda kullanılmaya başlayana dek– iyi bir eğitim için esas olduğu düşünülen başlıca Avrupa kentlerini kapsayan geziye verilen isimdi. (ç.n.)



Resim 6. Çalışma sürmekte: Bassae'deki tapınağın kazısı.

nanca ve Latince öğrenmiş olan üst sınıf üyesi oğlanlar buna ek olarak gürültülü patırtılı içki alemleri eşliğinde ve yatağa atılan yerel kızlarla başlarını belaya sokarak Yunanistan'a "kültürel" geziler düzenlediler. Bu, seyahat edebilecek kadar zengin olan ve, hazinelerin satışından elde edilecek kazancı düşünecek olursanız, bu yolla büyük bir hızla daha da zenginleşen elitlerin dünyasıydı.

Ama durum bundan daha karmaşıktı. Bir an için Yunanistan'daki keşfin *ne amaç* taşıdığını düşünün. Bassae grubundakilerden bazılarının bizim Büyük Tur görüşümüzün anlattıklarından çok daha pratik amaçları vardı. Cockerell'in kendisi kesinlikle varlıklıydı, ama turu, en azından kısmen, profesyonel bir gündeme sahipti. Cockerell sanatını öğrenebileceği eski bina başyapıtları arayan bir mimardı. Özellikle de ayakta kalmış Yunan tapınaklarının, mimarlık konulu el kitabı hâlâ profesyonel bir rehber olarak

kullanılan Romalı mimar Vitruvius'un önerilerine ne kadar uyduğunu merak etmekteydi. Bu yalnızca güzellik ve kültürün önyargısız bir arayışı değildi: eski dünya çağdaş zanaatkar için pratik bir tasarım modeli, "nasıl yapılmalı" modeli sunmaktaydı. Aşağı yukarı aynı biçimde, dönemin genç sanatçıları becerilerini eski heykelleri inceleyerek, eski heykellerin alçı kalıplarını ya da (daha da iyisi) kendilerini tekrar tekrar kopyalayarak öğrendiler. Bu sanat *tarihi* üzerine bir dersin parçası değil, inanışa göre dünyanın üretmiş olduğu en iyi heykellerden pratik dersler almanın bir parçasıydı. Bugün sanat eğitimi artık temel ders malzemesi olarak Yunan ve Roma'yı kullanmamakta. Aslında, bu yüzyılın başlarında eski heykellerin alçı kalıplarının yüzlercesi İngiliz sanat okullarından atıldı ve (haklı ya da haksız olarak) bu türden "klasik" öğretimin kısıtlayıcı sınırlılıkları olarak görülen şeyden kurtuluşu ilan etmeye yönelik abartılı bir çabayla parçalandılar. Fakat, ister tasarım ister davranış için olsun, klasik dünyanın pratik bir model olarak oynadığı rol hâlâ tartışmalarımızın bir parçasını oluşturmakta. Örneğin, yakın zamanlardaki arkeolojik çatışmalarımızın büyük bölümü klasik mimari biçimlerinin hâlâ taklit için en iyi ve en uygun biçimler olup olmadıkları sorusuna odaklanmakta.

Ayrıca Bassae'ye yolculuğu gerçekleştiren uluslararası karma grubu düşünün: Almanlar, Danimarkalılar, İngilizler, ve de bir Fransız'ın sağladığı paha biçilmez yardım. Ayrıca, keşifte bulundukları zamanda Avrupa'nın Napoléon Savaşlarının tam ortasında olduğunu da anımsayın. Bu, hepsi de aynı biçimde düşünen aristokratlardan oluşan bir grup değildi; potansiyel düşmanlardan oluşan bir gruptu.

Klasik Sanat ve klasik dünyanın yeniden keşfedilmesi bu insanları bir araya getirdi ve bunun tek nedeni de –burada kavgadan uzakta– bazı akademik ve kültürel çıkarları paylaşabilmeleri ve savaşa aldırmamaları değildi. *Klasik Sanat* on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının milliyetçi çıkarlarına çok daha temel bir meydan okumayı temsil edebiliyordu.

Yunanistan'ın yeniden keşfi, bir bakıma, Batı kültürünün bütününün kökenlerinin yeniden keşfiydi. Bu keşif tüm Avrupa uygarlığının kökenine bakmanın bir yolunu önermekteydi; bu yol da yerel, milliyetçi çekişmeleri aşmaktaydı. Keşfedilmiş klasik hazinelerin satışı söz konusu olduğunda bu çekişmelerin daima yüzeye çıkmaya hazır olmalarını boş verin; önemli olan nokta Yunanistan'ın Batı kültürüne en azından bütün eğitimli insanların paylaşabileceği ortak kökler vermiş olmasıydı. Bölüm 8'de göreceğimiz gibi, neredeyse 200 yıl sonra eski Atina'nın hâlâ –bizler "demokrasinin" gerçekte ne anlam taşıdığı, şimdiye kadar ne anlam taşıdığı ya da kimin sürümünün en iyisi olduğu konusunda anlaşamasak da– dünya çapındaki demokrasinin atası, benimsenen bir siyasal dizgenin birleştirici bir kökeni olarak görülebilmesi aynı ruh halini gösterir. Tartışmalar ve savaşlar bile, her açıdan, eski muharebeleri yeniden canlandırır ve kesinlikle aynı bildik alanlarda gerçekleşiyor gibi görünebilir; klasik bir eğitim almış olanlar açısından, modern sınırlar boyunca, olaylar bildik alıntıların tadına sahip olabilir.

Ama Bassae'ye düzenlenen araştırma gezisine yönelik en önemli gerçek bunun bir *araştırma gezisi* olmasıydı. Yüzyıllar boyunca *Klasik Sanat* yalnızca bir kütüphanede oturup eski dünyadan bugüne kalan yazını okumaktan ya da düzgün bir biçimde sergilenen heykelleri görmekten ibaret olmayıp

mevcut oldukları her yerde *Klasik Sanatlar*'ı klasik dünyayı bulmak için keşif amaçlı araştırma gezilerini de içermiştir.

Bu nedenle de klasik sanat uzmanları kaşifler olmuştur ve hâlâ da öyledir. Çorak Türk dağlarında Roma istilasının kalelerini aramak için dolaştılar. Bir zamanlar Roma imparatorluğunun bir bölgesi olan Mısır'ın kumlarından eski yazına ilişkin izleri taşıyan eski papirüs parçalarını kazıp çıkardılar. Cockerell ve dostları gibi kırsal Yunanistan'ın sapa yollarında yolculuk ederek uzun zaman önce unutulmuş klasik yerlerin çizimlerini yaptılar, ölçümlerini aldılar ve yakın zamanlarda da fotoğraflarını çektiler. Kiraladıkları eşeklerle Suriye çölünü aşıp manastırdan manastıra dolaştılar, bu manastırların kütüphanelerini yitirilmiş bazı klasik metinleri bulma umuduyla el yazmaları için baştan başa incelediler ve Ortaçağ keşişlerinin eserlerini sadakatle kopyaladılar. Klasik dünyayla ilgilenmek çoğu zaman sözcüğün tam anlamıyla *oraya gitmek*, bilinmeyen doğru bir yolculuğa koyulmak anlamını taşıyordu.

Bir Düşün Peşinden Koşmak

Bu yolculuk, elbette (dünyanın herhangi bir bölgesindeki herhangi bir gezginin de keşfetmiş olması gerektiği gibi), yalın bir *keşiften* daha karmaşık. Kaçınılmaz bir biçimde, beklentiler ile gerçekler arasında bir gerilim olmasını içerir; bu örnekte, uygarlığın kaynağı olan eski Yunanistan'ın ihtişamına yönelik imaj ile görülmesi gereken bir ülke olarak Yunanistan'ın gerçekleri arasındaki gerilim. Cockerell İngiltere'den yolculuğuna başladığında neyin

beklentisindeydi, bunu bilmiyoruz; Atina'ya vardığında nasıl bir tepki gösterdiğini de. Ancak, on dokuzuncu yüzyılda birçok seyyahın (manzaranın güzelliğine ya da yıkıntıların romantik görünümüne karşın) eski Atina'nın yerinde duran bu sevimsiz köy, pislik ve hastalık ve (kendi açılarından) yerli halkın sinsice düşmanlığı karşısında yıldıkları kesin. "Gözler yaşlarla dolu," diye yazıyordu o zamanlardan bir ziyaretçi, "ama bu yaşlar sevinçten akmıyor." "Modern Greece" (Modern Yunanistan) başlıklı anlatımında de Quincey'nin en etkili biçimde ortaya koyduğu gibi: "Yunanistan'a özgü olan ve turistleri bu ülkeden uzak tutan kötülükler neler? Toplam üç tane – soyguncular, pireler, köpekler." Nasıl olur da böyle insanlar modern zamanların bu düşkün durumu karşısında "bir zamanlar Yunanistan demek olan ihtişam"ı koruyabilirlerdi?

Bu soruya birçok yanıt vardı. Bazı seyyahlar karşılaştıkları zorlukları avantaja dönüştürdüler. Hastalık, dolandırıcılık ve yol eşkıyalığına karşı verilen kahramanca mücadele eski Yunanistan'ı keşfetme yolundaki kahramanlığı güçlendiren bir unsur olarak düşünülebiliyordu; düşülen tuzaklara ya da uzak iklimlerde kahramanca yitirilen yaşamlara ilişkin böbürlenerek anlatılan öyküler bu araştırma gezilerinin romantikliğine katkıda bulundu. Diğerleri de bu acımasız yüzeyin altında yatan, Yunanların bugünkü yaşamlarında hâlâ yaşayan (her nasılsa gizlenmiş) eski Yunanistan'ın asaletini görmeye çalıştılar; insan, ne de olsa, gerçek düşman olarak ne zaman istese Türkleri seçebilirdi (Lord Byron'ın daha sonra savaşmak için geri dönüp Bağımsızlık Savaşı'nda Yunanistan için ölmesinde görüldüğü gibi). Ama başkaları çok farklı bir sonuca vardılar: Yunanistan'a yapılacak bir

gezinin hayal gücünde gerçekleştirmesinin çok daha iyi olacağına.

Diğer bir deyişle, klasik dünyanın keşfine ilişkin karışık betimlemeler vardı. Üstelik klasik Yunan'a ait olan ve bizim bugün de klasik geçmişe ilişkin görüşümüzü ve anlayışımızı oluşturan en güçlü betimlemeler Yunanistan'ı hiç ziyaret etmemiş olan, ve gözlerinde canlandırdıkları Yunanistan, tam anlamıyla, "hayali" olan insanlar tarafından oluşturulmuştu. Örneğin, on dokuzuncu yüzyılın başlarında İngiltere'de şiiriyle Yunan sanatının ve kültürünün ihtişamını öven John Keats (en bilineniyle "Ode on a Grecian Urn" adlı şiiriyle) Roma'yı ziyaret etmişti; ama Yunanistan'a geçmeye asla cesaret etmemişti. Üstelik eski yazın konusunda fazla bilgisi de yoktu – en azından akademik düzeyde. Yunan dili konusunda neredeyse hiçbir şey bilmiyordu ve bu nedenle de tamamen çevirilere ve müzelerde ne bulabildiyse ona güvenmek zorundaydı.

Bu farklı izlenimler birbiriyle tam bir uyum içinde değildi. Keats Yunanistan ve Yunanca konusundaki bilgisizliğinden ötürü kendi çağdaşlarınca acımasızca alaya alındı. Şiirlerinden birine yönelik zalimce eleştirilerden biri (öylesine zalimceydi ki o zamanlar Keats'in ölümüne neden olduğuna inanılmaktaydı) Keats'i klasik kültüre ilişkin romantik izlenimi kendi özel fantezisinden başka hiçbir şeye dayanmayan "Londralı bir şair müsveddesi" olarak nitelendiriyordu. Ama Byron işin özünü kapmıştı:

John Keats, eleştirmenlerden biri tarafından öldürülen,
Tam da büyük bir şeyler yapma izlenimi germişken,
Tam anlaşılır olmasa da, bilmeden Yunanca'yı

Geçmişin Tanrılarını anlatmaya soyundu.
Sadece tahmin ederek Tanrıların konuşmalarını,
Zavallı adam! Onunki yersiz bir sondu.

Yine de, Keats'in eski Yunan'ın güzelliğine ve muhteşemliğine ilişkin izlenimi, fantezi olsun ya da olmasın, çağdaş Yunanistan'ın ve onun klasik geçmişinin kalıntılarının yargılanmasında bir ölçüt haline geldi. Bu tartışma Elgin mermerlerinin Parthenon'dan British Museum'a taşınması konusunda da açık bir şekilde görüldü. O zamanlar bile bazı insanlar (bu yalnızca yirminci yüzyıla ait bir tartışma değil) bunu anıtın skandal türünden sakatlanması, Yunan hazinelerinin hakaret eder gibi soyulması olarak nitelendirmekteydi. Bu eleştirmenlerin en gürültücü olanı da Lord Byron'dı: Cockerell ile dostlarının denizde verdikleri veda partisinin bir diğer komik yanı da Elgin'in mermerlerinden bazılarını taşıyan gemiyle İngiltere'ye yolculuk eden Lord Byron'ın daha kısa bir süre önce Parthenon'un kutsallığına hakaret edilmesi konusunda kırıcı bir şiir yazmış olmasıydı. Tanrıça Pallas Athene'nin tapınağını kirletmiş olan zalimlerin en berbatı olarak İskoç Elgin'i gösteriyordu:

Fakat kim, talan eden onca kişi arasında tapınağını,
Pallas'ın hüküm sürdüğü o yeri, kaçıracak kadar nefret edebilir
Onun antik hükmünün en eski kalıntılarını;
En sonuncu, en berbat; en aptal olanı; kim olabilir?
Utan ey İskoçya, oldu diye böyle bir evladın!

Ama daha da çarpıcı olan nokta, klasik kusursuzluk konusunda apayrı bir görüşe sahip olan pek çok İngiliz'in Parthe-

non heykelleri sonunda sergilendiğinde gördüklerini inandırıcı bulmadıkları gerçeğidir. Bu yıpranmış mermer parçaları beklenti içindeki halkın klasik dünyanın bu en büyük anıtına yönelik beklentilerinden öylesine farklıydı ki insanlar büyük bir hata yapıldığından emindi: Bu heykeller hiç de özgün sanat eserleri değildi – bunlar olsa olsa daha sonraları, Roma imparatorluğu döneminde gerçek heykellerin yerine yapılmış heykeller olabilirdi.

Bassae'ye yapılan geziye ilişkin bir diğer çarpıcı gerçek de bunun İtalya'ya değil Yunanistan'a yapılan bir gezi olmasıydı. Gruptakilerden bazılarının İtalya'yı zaten gezmiş oldukları doğruydu. Napoléon Savaşları böyle bir ziyarete olanak tanıdığında Cockerell de bu ziyareti gerçekleştirecekti; çünkü 1811'de hem Roma hem de Napoli aslında İngilizlere resmen kapalıydı. Yine de, araştırma gezisi için İtalya'nın değil de Yunanistan'ın seçilmiş olması on sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında büyük bir yön değişikliğini temsil ediyordu: Yurtdışına yapılan bir klasik gezinin hedefi artık yalnızca Roma değil, aynı zamanda Yunanistan ile ötelerini daha uzak sahilleriydi.

Klasik Sanat'ın keşif anlamı bu değişimi kısmen açıklar. Klasik topraklara yapılacak araştırma gezisinin tuhaf ve uzak yerlere yapılan kahramanca bir yolculuk olarak görüldüğü bir zamanda, Roma fazlaca evcilleştirilmiş görülmekteydi. Belki daha önceleri İtalya'nın gezilmesi zor ve egzotik görülmüş olabilirdi. Ama 1800'e gelindiğinde en azından Roma'da zaten bol miktarda otel, yeterince kolay yolculuk olanakları, rehberler ve rehber kitaplar vardı; kısacası, turizmin başlangıcını işaret eden ve hızla serpilen bir altyapı söz konusuydu. Gitgide bir "kentsoylu" tatili haline gelen bir olay

yerine bilinmeyenin heyecanını arayanlar için, bir sonraki adım keşfedilmemiş anıtları, dağlardaki gizli kovukları ve gizemli hastalıklarıyla Yunanistan bir sonraki adımdı.

Yunanistan'da Yapıldı – Roma'da Talepte

Ama İtalya'dan Yunanistan'a bu geçişin diğer bir mantığı da bulunmaktaydı: eski dünyanın kendisinden kaynaklanan bir mantık. Roma dünyayı fethetmiş bir yerdi: 300 yıllık bir süreç içinde gerçekleştirdiği olağanüstü askeri zaferlerle bilinen dünyanın büyük bir bölümünü denetimi altına alan orta İtalya'dan küçük bir kasaba. Ama aynı zamanda da Roma kültürü ele geçirdiği kültürlere, her şeyin ötesinde de Yunan kültürüne pek çok şey borçluydu. Romalı şair Horatius bu temel paradoksun farkına varmış ve *Epistle*'inde Roma İmparatoru Augustus'a Yunanistan'ın fethinin Roma'nın fethi olduğunu yazmıştı, çünkü Roma uygarlığı, sanatı ve yazını Yunanistan'a çok şey borçluydu. *Graecia capta ferum uictorem cepit.* Yani, "Acımasız Roma tutsak Yunanistan tarafından tutsak edilmişti".

Roma'nın gerçekte Yunan kültürünün sırtından ne ölçüde geçindiğini ya da Romalıların Yunanistan'ın fethedilmesi sonunda uygarlaştırılıncaya kadar ne ölçüde vahşi barbarlar olduklarını bilmek zor. Roma ya da herhangi başka bir toplum açısından kendisine ait hiçbir "kültür"ü olmadığının ve kültürünün ödünç alındığının söylenmesinin ne *anlam* taşıdığını bilmek de zor. Ama Romalıların kendilerinin Yunanistan'la ilişkilerini sık sık bu terimlerle ifade ettikleri ve kendi sanat ve mimarilerinin kökeni ile yazın

ve şiirlerinin birçok biçimini doğrudan Yunanistan'la ilişkilendirdikleri de kesin.

Örneğin, Horatius kendi şiirinin daha önceki dönemlerin Yunan şiirinin geleneklerini izlediğini, hatta Yunan şiirsel izleklerinin ve biçimlerinin bilinçli bir taklidi olduğunu belirtmekteydi. Bir klasik *Romalı* şair olduğunu ileri sürebilmek için 500 yıl önce yazılan ve Yunan dünyasında Yunan yazınının klasikleri olarak uzun süre öğretilen ve incelenen Yunan şiirine minnettarlığını dile getirmekteydi. Roma tapınakları da (tıpkı müzeler gibi) Yunan sanat eserleriyle, Yunan eserlerinin kopyaları olan ya da aynı izlekleri ele alan sürümler ya da çeşitlemelerle doluydu.

Şu halde, ister arazide kalıntılar arasında ister kütüphanede Latin yazınını okumak yoluyla olsun, Roma'yı keşfetmek aynı zamanda Yunanistan'a yönelmek ve Roma yoluyla Yunan dünyasını keşfetmek anlamını taşıyordu. Bu bizler ya da on dokuzuncu yüzyıl seyyahları olduğu kadar Romalıların kendileri için de geçerliydi. Bassae'ye yapılan gezi bir yenilik arayışının ve bilinmeyenin yeni bölgelerinin aranışının bir parçası olduğu kadar Roma'dan Yunan'a yapılan kültür yolculuğunun da bir parçasıydı.

Aslında, Bassae'nin Roma kültürü tarihi ile bu kültürün kökeni açısından çok önemli bir nesnenin de mekânı olduğu ortaya çıktı. Romalıların sütunlarını dekore etmek için en çok kullandıkları biçime "Korint" adı verilir. Bu ad eski dünyaya kadar uzanır; Romalı mimar Vitruvius da bunu Korinthos adındaki Yunan kentinde yaşayan bir Yunanlının keşfettiği bir biçemin kalıtı olarak anlatıyordu. Çok ayrıntılı kıvrımları ve bitki motifleriyle Yunanistan ve Roma'da bilinen en süslü sütun başıydı ve en gurur kaynağı

binalarının yüzlerini süsleyerek Romanın ihtişamının simgesi haline geldi. Vitruvius'un öyküsünün temeli ne olursa olsun, Korint sütun başının bilinen en eski örneği Bassae Tapınağı'nda bulundu (Resim 2'de görüldüğü gibi). Cockerell ve dostlarının keşfettiği bu biçim günümüze birkaç küçük parçadan daha öte kalamadı. Bir öyküye göre, ziyaretçilerinin alıp götürmelerine izin verdikleri heykellerin ne kadar değerli olduklarını keşfeden Türk yetkililer geri kalanları bilerek parçaladılar. Ama Cockerell ile dostları bunların çoktan resimlerini yapmış ve en karakteristik *Roma* mimari biçiminin *Yunan* atası olarak çoktan kaydetmişti.

Heykelin kendisine gelince; öykünün bu bölümü uluslararası rekabetle sona erer. Prens Ludwig'in temsilcileri, diğer büyük alıcı konumundaki İngilizlerin yüzlerine gözlerine bulaştırdıkları birkaç girişimin de desteğiyle Aigina'dan alınmış heykellerin tümünü güvenceye almayı başarmıştı. İngilizlerin girişimleri öylesine umutsuzcaydı ki bazıları aldatıldıklarını düşünmekteydi: İngiliz temsilci belli ki açık artırmanın Zante'de yapıldığından habersiz olduğu için, heykellerin ilk aşamada savaş bölgesinin dışında olduğu için götürüldükleri Malta'ya gitmişti. Bu olay İngiliz hükümetini Bassae mermerlerini İngiltere adına elde etme konusunda daha da kararlı hale getirdi. Aigina heykellerini yeterli bulan Ludwig artık rekabet içinde değildi. Fauvel Fransızlar adına açık artırmaya katıldıysa da İngilizlerin 19.000 sterlin teklifiyle hemen saf dışı edildi.

Heykeller bir savaş gemisine yüklenip British Museum'daki yuvalarına taşındı. Burada hem sanatsal nitelikleri ve tarihleri, hem de Yunanistan'a yapılan araştırma gezileri politikası konusunda tartışma yaratmayı asla kesmediler.

III. Bölüm

ORADA OLMAK

Hepimiz Yaz Tatiline Gidiyoruz

Hepimiz Bassae'ye romantik bir gezi yaptık. Yunanistan'a asla gitmemiş olabiliriz, ama hepimiz turist broşürü alıp posterlere baktık ve hayal gücümüzde de dağlardaki o tapınağa yolculuk yaptık.

"Yunanistan" bugün 200 yıl önce olduğundan kuşkusuz çok daha fazlasını ifade etmekte. Yunanistan bir güneş, sahil ve deniz kıyısından alınacak zevkler ülkesi; zamanın hiç bir anlam ifade etmediği, yaşlı erkeklerin cafélerde saatlerce oturup ouzo içtiği ve tavla (ya da buzuki) oynadığı ve köylülere özgü konukseverlik geleneklerinin hâlâ devam ettiği bir ülke. Ama bizim Yunanistan'a yönelik izlenimimizin merkezinde klasik dönemin yıkıntıları ile hemen her Bassae resminde görülen dağ manzarasının bir bileşimi yer almakta. Dünya üzerinde benzer manzaraları bulabileceğimiz başka yerler olabilir: örneğin, Türkiye'deki dağlarda buna aynen benzeyen birçok yer var. Ama, bizler açısın-

dan, Bassae'nin bu görüntüsü "Yunanistan"ı simgeler. Bize onun nerede olduğunu söyleyecek bir resim altyazısı gerekmez.

Aynı zamanda, bu Yunan manzarası *Klasik Sanat*'ı temsil eder. Afrika'nın ve batı Asya'nın bazı bölgelerinin yanı sıra Avrupa'nın tamamına klasik geçmişin kalıntıları serpiştirilmiştir. İskoçya'dan Sahra'ya kadar, bir zamanlar Roma imparatorluğunun bir parçası olan her yerde hâlâ antik tarihin izleri görülmekte. Roma kentlerinin en iyi korunmuş örneklerinden bazıları Pompei'nin kalıntılarına rakip olacak düzeyde evleri, tapınakları, amfiteatrları ve mozaikleriyle Tunus çöllerinde bulunmakta; Kuzey İngiltere'de uzanan ve bir zamanlar uygar dünya ile kabul edilemez barbar bölgesi arasındaki Roma sınırlarını belirleyen Hadrianus Duvarı gibi bir anıt da hâlâ çok güçlü bir izlenim bırakmakta. Ama bütün bunlara karşın bizim klasik dünyaya ilişkin simgemiz hâlâ o yabanıl dağ manzarasındaki Yunan tapınağının görüntüsü.

Her yaz binlerce insan Bassae'yi (Modern Yunanca'da **Βασσές**, Vasses ya da Vassai) ziyaret etmekte, kendi hayal güçlerindeki romantik bir yolculuğu mekânsal bir yolculuğa dönüştürmekte. Bassae Peloponnesos'a yapılan her yolculuğun önemli noktalarından biri. Yolculuğun hâlâ katır yoluyla yapılmasının gerektiği bu yüzyılın ilk yıllarında Oxford'lu bir akademisyen (çeşitli Yunan kentlerinde klasik din çalışması gerçekleştiren L. R. Farnell) tapınağın güzelliğinden o kadar etkilenmişti ki bu ziyaretin kendisini "dünyevi arzularımın çoğu gerçekleşti" diye hissetmeye yönlendirdiğini ileri sürebilmekteydi. Daha yakın tarihlerde, yirminci yüzyılın ortalarında kamutanrıcı ve Bris-

tol'da Yunanca Profesörü olan H. D. F. Kitto Bassae Tapınağı dışında dolunay altında uyuduğu gece Apollon'un kendisine görünmemiş olmasından ne kadar hayal kırıklığı duyduğunu anlatmaktadır. Günümüzde Bassae Yunan adalarına yapılan ve bir günlüğüne limana uğrayan gezilerde bir duraklama noktası ya da "el değmemiş" Yunanistan'ı keşfeden sırt çantalı tatilciler için rahat bir mola yeridir. Hemen her modern rehber kitabında burayı ziyaret etmeniz önerilir ve bunun nasıl yapılacağı ve orada neler bulunacağı açıklanır.

Günümüzde tapınağa kadar uzanan güzel bir asfalt yol var ve turistik dükkanlara, otellere ve cafélere sahip yakınlardaki Andritsena kasabasından dağlara yapılacak kısa bir araç yolcuğunu yeterli. Otobüs yok; ama eğer arabanız yoksa kolaylıkla sizi oraya götürecek bir taksi bulabilirsiniz. Tapınağa erişim artık hiç sorun değil. Burası artık sırf bu amaç için büyük masraflarla, sırf turistleri tapınağa götürüp geri getirmek için yapılmış güzel karayoluyla tam bir turistik yer. Böyle olsa bile, rehber kitaplar bu yerin engebeli arazisini ve uzaklığını vurgulamakta, "şahane" bir manzara vaat etmekteler: Tapınağın "vakur" konumunu, yolun "virajlarla" dolu olan, "uçurumlar arasında kıvrılan" güzergâhını; başka bir deyişle, Bassae'ye yapılacak yolculuk bizlere hâlâ yabanıl, bilinmeyen bölgelere yapılacak bir araştırma gezisi olarak sunulmakta (bkz. Resim 7).

Örneğin Simon Raven'ın 1970'lerin başlarında yazdığı *Come Like Shadows* adlı romanda da tapınak bu biçimde anlatılmakta; Homeros'un *Odysseia*'sının filmi için yeni bir metin yazmakta olan Binbaşı Fielding Gray "Vassae"ye gelir: "Yunan şiirleri ve benzer düzyazıları için yüreği kan



Resim 7. Bassae'de tapınağın klasik görüntüsü.

ağlarken ve, ah, Homeros, Homeros, değer miydi..." derken, görünüşte bir sağlık bozukluğu içindedir. Ama aslında orada "Yunan Araştırmaları İçin Amerikan Okulu" adına çalışan bir Amerikan ajanı olan Aloysius Sheath tarafından alıkoyulur, kendisine ilaç verilir ve sorguya çekilir. Sasha ve Jules başka bir yerde limon suyu ve cin yudumlarken, Sheath Fielding'i "Vassae'deki Kurtarıcı Apollon Tapınağı çevresinde bir yürüyüş"e götürür: "'Bu tapınağın tuhaf yanı (...) ülkenin en ıssız yerine inşa edilmiş olması. (...) Gri kayalardan fırlamış gri sütunlar.' (...) Gri gökyüzü, gri çalılar ve gri kayalık. Tek bir insan, tek bir hayvan bile yoktur görünürde. Hatta tek bir ev bile. (...) Kurtarıcı Apollon'un Evi dışında. 'Bin iki yüz metre yükseklikteyiz (...)'."

Ancak, günümüzce bölgeye vardığınızda sizi başka türden bir sürpriz beklemekte. Aslında tapınağı hiç göremezsiniz. Hâlâ orada, elbette. Cockerell ile dostlarının çağında olduğundan daha fazla gururla dikilmekte, çünkü etrafa dağılmış blokların birçoğu bir araya getirildi ve dik sütunlar halinde yeniden oluşturuldu. Ama yapının tamamı "devasa bir sirk çadırı", "kocaman bir ileri teknoloji çadırı" olarak adlandırılan bir yapıyla örtülü (bkz. Resim 8). Bu durum 1987'den bu yana böyle ve gelecekte de böyle kalacak. Engebeli bir arazide yer alan klasik kalıntıların romantik görünümünün yerini metal kirişler üzerine serilmiş ve yere kaba beton temellerle tutturulmuş kocaman gri bir çadırın görüntüsü almakta.

Rehber kitaplar titiz okuyucuları kendilerini bekleyen sürpriz konusunda uyarmaktalar. Ama bu kitaplar da modern, romantik olmaktan çok uzak bir çadırla kapatılmış bir yapı olduğu ortaya çıkan ünlü, romantik bir kalıntı karşısında hissedilecek hayal kırıklığını pek önleyememekteler. Birkaç kitap yolculuğunuzu iptal etmenizi önerir gibi yapmakta: "Ziyaretçilerin hayal kırıklığına uğrayacaklarının belirtilmesi gerekir. Eğer ki sizin üzerinizdeki etkisinin..." Birçoğu kalıntıların korunması için bu çadırın neden gerekli olduğunu ciddi bir tavırla açıklamaya girişmekteler: asit yağmurunu dışarıda tutmak için, uzun süren restorasyon programında çalışanları korumak için, ya da (bu, resmi sürüm) narin kalıntıları su erozyonundan korumak için. Hatta bazıları bunun turistlerin avantajına olduğunu söyleyerek çadırın kendisinin etkili olduğunu ileri



Resim 8. Günümüzdeki Bassae.

sürmekteler: "Kendi başına hayranlık uyandırıcı bir yapı, ve bir kez içinde girildiği atmosfere katkı sağlamakta." Olur, gidin ve Yunanistan'ın kirişlerini ziyaret edin!

Bu noktada belki de en çarpıcı olan şey Bassae'ye yapılacak modern ziyaret ile on dokuzuncu yüzyılın araştırma gezileri arasındaki *farklılıklar*. Cockerell ve dostları açısından bu hiç de dostane olmayan, hastalığın hüküm sürdüğü bir ülkede tehlikeli bir yolculuktu; haydutlar ile hastalık karşısında tam anlamıyla yaşamlarını tehlikeye attılar. Bizler açısından, taksiler, oteller ve yakınlardaki köyden satın alınabilecek posta kartları var. Bassae Yunanistan'ın en büyük endüstrisi olan turizm tarafından desteklenen ve teşvik edilen güzel bir günlük gezinti halini aldı.

Eski seyyahlar yalnızca klasik geçmişe ait yeni keşiflerde bulunmayı değil, aynı zamânda da kendileri ve ülkeleri için

ne bulurlarsa onu alıp götürme şansını yakalamayı ummaktaydılar. Geçmişin kalıntıları sahiplenilip götürülmeyi bekliyordu. Öte yandan, klasik eserlerin modern turistleri iyelik heveslerini birkaç posta kartı ve hediyelik eşya satın almakla sınırlı tutmaları gerektiğini öğrendiler. Bugün aslında Yunanistan dışına gerçekten de antik olan herhangi bir nesneyi –üstüne heykel yontulmuş yirmi üç devasa tablet bir yana, bavulunuzun dibinde küçük bir kabı– çıkarmayı çalışırsanız tutuklanabilirsiniz. Rehber kitaplar turistleri koruma, Yunan kalıtını ait olduğu yerde bırakma konuları hakkında açıkça yönlendirmekteler. Bizlere anlatıldığına göre, Bassae'nin romantizminin yitirilmesi tamamen buranın korunması uğruna gerçekleşti. Bu nedenle de bu çadır bizim klasik geçmişe yönelik tutumumuzdaki önceliklerin değişimini daha genel anlamda canlı bir biçimde anımsatmaya yaramakta: on dokuzuncu yüzyılın edinmeci kültüründen yirmici yüzyılın severek bakma ve koruma kültürüne.

Ama modern turistlerin eski seyyahlarla ilk başta göründüğünden daha fazla ortak noktaları var. En fazla ziyaret edilen turist rotalarında bile, süregelen bir araştırma heyecanını paylaşmaktalar. Rehber kitaplar da, gördüğümüz gibi, günümüzde kolay bir otobüs ya da taksi yolculuğundan ibaret olan bir şeyi Cockerell'in kendi yolculuğunu anlattığı tarzda yazmayı sürdürmekteler. Ve aynı kitaplar, turistlere daha genel önerilerde bulunurken, bir Yunanistan tatilini hâlâ tuhaf ve potansiyel olarak tehlikeli topraklara yapılacak bir yolculuk olarak ele alma eğilimindeler – her ne kadar "tatil göbeği"ne yönelik uyarılar sıtma yüzünden gerçekleşen trajik ölümlerin, dolandırıcı taksi sürücüleri ve

yankesicilere yönelik uyarılar da "Arkadia'nın yasa tanımaz haydutları" tarafından öldürülenlerin öykülerinin yerini aldıysa da.

Size Özgü Çok Özel Andaç

Rehber kitaplar ayrıca ortak bir edinim, iyelik ve sergileme kültürünü de paylaşmaktalar. Modern seyyahın evine yalnızca posta kartları, fotoğraflar ve anı eşya olarak da yalnızca ucuz plastik ya da pahalı toprak kopyalarla döndüğü doğru olabilir. Ama turistlerin *yanlarında eve bir şeyler götürmeleri* hâlâ (Yunanistan'da ve başka yerlerde) turizm işinin önemli bir bölümünü oluşturmakta. Yaz tatillerinin dolaysız bir sonucu olarak yirminci yüzyıl Britanyası hiç olmadığı kadar çok sayıda *Klasik Sanatlar*'ın ve klasik dünyanın imgeleriyle dolup taşmakta: minyatür plastik Parthenon'lar ya da şömine raflarımız için süslü "Yunan" kaplarından duvarlarımıza yapıştırılmış klasik ziyaretlerin anısı konumundaki posta kartlarına kadar.

Ayrıca, eskinin Büyük Turlarına katılanların eve dönüşte yanlarında getirmeye karar verdikleri büyük sanat eserlerini büyük memnuniyetle ziyaret edip hayran kalmaya da hazırız – bunların elde edilişi konusunda kendimizi huzursuz hissetsek bile. Aslında, yirminci yüzyılın koruma ve güvenceye alma ideolojisinin kendisinin, on dokuzuncu yüzyıldaki atalarımız tarafından ne kadar tuhaf yollardan elde edilmiş olurlarsa olsunlar, bu gerçek klasik kalıntıları elde tutmayı savunmak için kullanılabilmesi de tuhaf bir

ironi. Parthenon mermerlerini British Museum'da tutup Yunanistan'a geri vermemenin en yaygın gerekçelerinden biri şu: "Biz" onlara Yunanistan'ın bakabileceğinden daha iyi baktık.

Kendi kendini bu biçimde tebrik etme, elbette, arkeoloji, derleme ve turizm yapacaklarını yaptıktan sonra Yunan turizm alanlarına cömert ilk yardım sağlanması yoluyla dışsatıma bile konu olabilir. Romanı "Vassae"de Raven, "hokey sopasına benzeyen burunlu" Amerikalı arkeolog bozuntusunu şu şekilde alaya alır: "'Üstelik Yunanistan'da Atina dışında da daha iyi korunmuş bir tapınak bulamazsınız,' dedi Aloysius Sheath, 'bizim buna büyük yardımımız oldu. Bize çok minnettarlar. İşte (...) Göreceğiniz gibi önde ve arkada altı sütun var, ve her iki yanda da alışılagelmiş olduğu gibi on iki sütun değil de on beş sütun. Burada bunlardan otuz yedisi hâlâ ayakta, ama tam yirmi üç adet friz paneli alınıp götürülmüş (...) bilin bakalım kimler tarafından (...) İngilizler.'"

Fakat bizleri eski Yunanistan seyyahlarına en yakından bağlayan şey onlardan ödünç aldığımız, Yunanistan hakkındaki beklentilerimiz ile Yunanistan'ın, belki de, hayal kırıklığına neden olan gerçekliği arasındaki gerilim. Cockerell ile çağdaşları klasik dünyaya ilişkin idealize edilmiş imaj ile gerçekten karşılarına çıkan kalitesiz köy yaşamı arasındaki fark karşısında şaşkına döndüler. Göz alıcı ve kahramanlara özgü bir araştırma gezisi düşüncesi, bu farklılıkla başa çıkmalarının bir yoluydu. Bizler, elbette, hem klasik kusursuzluk ideallerinin hem de on dokuzuncu yüzyılın romantik görüşünün varisleriyiz. Kaçınılmaz olarak, "gerçek" Yunanistan bizler için de bir sürpriz olacak.

Arkeolojik korumaya ne ölçüde inanıyor olursak olalım, romantik Bassae'ye yaptığımız gezi gri çadırı altında zar zor görülebilen bir tapınakla sona erdiğinde hayal kırıklığına uğramaktan kendimizi alamayız. Eski seyyahlar gibi, bizler de Yunanistan'a yönelik hayalgücümüze dayanan izlenim ile oraya vardığımızda gördüklerimiz arasındaki çatışmayla başa çıkabilmek için bir yol bulmak zorundayız. Önyargılarımızın kökeni ne olursa olsun, ister Büyük Tura ister bir paket tura katılıyor olalım, Yunanistan'a yapılan bir gezi her zaman bu varsayımları gerçekte bulduklarımızla bağdaştırmayı içerecektir. Normalde bulutlar içindeki bir tapınağın iç mekânının "atmosfer"i ile karşı karşıya değiliz, ama yine de Yunanistan'a yapılan bir gezi her zaman *Klasik Sanat*'ta klasik dünyaya ait farklı ve çatışan izlenimlerle karşı karşıya kalmayı içerecektir.

Diğer bir deyişle, biz modern turistler eski seyyahlara hem benziyoruz hem benzemiyoruz. Önceliklerimiz kesinlikle değişti, tapınağa ve onun korunmasına yönelik ilgi odağımız kuşkusuz oldukça farklı, yolculuğumuzun fiziksel koşulları tanınamaz düzeyde farklı. Yine de bizden öncekilerle yalnızca (çadır olsun ya da olmasın) temelde aynı kalan şeylere ilişkin deneyimi paylaşmıyoruz, aynı zamanda, ziyaretimizden neler anlamamız gerektiği ve hayalgücümüzde varolan Yunanistan ile arazide varolan Yunanistan arasındaki tuhaf çatışmayla nasıl başa çıkacağımız gibi soruları da paylaşmaktayız. Belki de, daha da önemlisi, Yunanistan deneyiminin kendimiz için keşfettiğimiz, tamamen yeni bir şey olmaması; bu, en azından kısmen, Yunanistan deneyimini bizden önce yaşamış olanlardan bize kalmış bir şey.

Bu farklılık ve benzerlik karışımı *Klasik Sanat*'ı bir bütün olarak anlama konusunda güçlü bir model oluşturmakta. Bu model *Klasik Sanat*'ın daima gerektirdiği önemli bir soruya bir yanıt önermekte: *Klasik Sanat* bu ölçüde değişir? *Klasik Sanat* 100, 200, 300 yıl önce olduğundan bugün ne ölçüde farklı? İnsanların 2.000 yıldan daha fazla bir süredir hakkında yazıp konuştukları bir konu hakkında söylenebilecek ya da düşünülebilecek yeni bir şeyler nasıl olabilir?

Bassae'ye yaptığımız gezinin zaten gösterdiği gibi, yanıt *Klasik Sanat*'ın her zaman aynı ve her zaman farklı olması. Homeros ya da Vergilius'un epik şiirini, Platon, Aristoteles ya da Cicero'nun felsefesini, Sophokles, Aristophanes ya da Plautus'un oyunlarını okumaya kalkıştığımızda, bu etkinliği bu eserleri daha önce okumuş olanlarınkiyle paylaşmaktayız. Bu bize kendilerini binlerce klasik metnin kopyasını çıkarmaya (ve bu yolla bizler için korumaya) kendilerini adayan Ortaçağ keşişleriyle, günleri "Klasik Eserler"i çalışmakla dolu olan okul çocuklarıyla ve (Cockerell gibi) nasıl inşa yapılacağını öğrenmek için Vitruvius'u okuyan Avrupa'nın dört bir yanındaki mimarlar ve bina yapımcılarıyla ortak bir yön kazandırmakta.

Bundan da öte, *Klasik Sanat*'a ilişkin *bizim* deneyimimiz kaçınılmaz bir biçimde *onlarınki* tarafından etkilenmekte. Bu yalnızca Ortaçağ keşişlerinin neleri kopyalayacaklarına ilişkin seçimlerinin bugün okumamız için elimizde hangi metinlerin kalacağını etkili biçimde belirlemiş olması konusu değil; çünkü, eski dünyadan bugüne kalan yazın eser-

lerinin neredeyse tümü bu varlıklarını bu keşişlerin kopyalama ve yeniden kopyalama enerjilerine borçlular. Bu, aynı zamanda, *Klasik Sanat*'ı bizden önceki nesillerin eski dünya hakkında söyledikleri, düşündükleri ve yazdıkları ışığında yaşamamızı da etkilemekte. Başka hiçbir konu bize böylesine zengin ve çeşitli ortaklar sağlayamaz.

Yunanlar ve Romalılar konusunda ne kadar çok (ya da az) bildiğimizi düşünürsek düşünelim, *hepimiz* zaten *Klasik Sanat* uzmanlarıyız. Bizler asla *Klasik Sanat*'a tamamen yabancı olarak yaklaşamayız. Bizim tarihimizin böylesine parçası olan başka bir yabancı kültür yok. Bu elbette Yunanistan ve Roma geleneklerine ait olan her şeyin doğal olarak diğer uygarlıklara üstün olacağı ya da eski dünyanın antik kültürlerinin kendilerinin komşuları olan Sami ya da Afrika kültürlerinden etkilenmedikleri anlamını taşımaz. Aslında, *Klasik Sanat*'ın çağdaş çekiciliğinin bir bölümü eski yazarların dünyanın olağanüstü düzeyde çeşitli kültürel geleneklerini ele alma –bizim terimlerimizle, kendi topluluklarının çok kültürlülüğünü tartışma– yollarında yatmakta. Elbette, ukalalık ve hatta ırkçılık *Klasik Sanat* içinde kendi rollerini oynadı; ama, eşit ölçüde, liberalizm ve hümanizm de *Klasik Sanat*'ın etkisi altında gelişip yayıldı.

Klasik Sanat'ın kültürel siyasetimizin bütün biçimleri açısından merkezi rol oynaması, Batı uygarlığını kalıtına bağlayan şey. Örneğin, Parthenon'a ilk kez baktığımızda, mimarların nesiller boyunca bu inşa biçemini müzeler, belediye binaları ve büyük kentlerin bankaları için seçmiş olduklarını zaten bilerek bakarız. Vergilius'un *Aeneid*'ini ilk kez elimize aldığımızda, bunun yüzlerce, aslında binlerce yıldır hayran olunmuş, okunmuş, incelenmiş ve taklit edil-

miş bir şiir olduğunu zaten bilerek okuruz; yani, kısacası, onun *Klasik Sanat* olduğunu biliriz.

Öte yandan, *Klasik Sanat*'a ilişkin deneyimimiz aynı zamanda her bir seferinde yepyenidir. *Bizim* Vergilius'u okumamız ile Ortaçağ keşişlerinin ya da on dokuzuncu yüzyıl okul çocuklarının okuması asla aynı olamaz. Bunun nedeni, kısmen, tıpkı farklı yolculuk koşulları gibi, okuma esnasındaki farklı koşullardan kaynaklanmakta. Bassae'yi bir taksiyle ziyaret etmek kaçınılmaz olarak inatçı bir katırın tepesinde yapılan bir ziyaretten farklı olacaktır. Hemen hemen aynı biçimde, *Aeneid*'i kullanışlı, cep kitabı boyutlarında bir basımdan okumak onu elle kopyalanmış, değerli bir deri kaplı ciltten okuma deneyiminden oldukça farklıdır; onu bir koltuğa gömülüp okumak da Victoria dönemi öğretmenlerinden birinin dehşet saçan bakışları altında sınıfta okumaktan oldukça farklı.

Ama bu fark, çok daha çarpıcı bir biçimde, eski metinler hakkında ortaya attığımız farklı sorularda, önceliklerde ve varsayımlarda yatmakta. Yirminci yüzyılın sonlarında hiçbir okuyucu –*Klasik Sanat* olsun ya da olmasın– hiçbir şeyi daha önceki nesillerin okumasına benzer yollardan ya da benzer bir anlayışla okuyamaz. Örneğin, feminizm kadınların toplum içindeki sorunlarına ve önemine dikkatleri çekmiş durumda ve cinselliğin tarihine ilişkin yakın tarihli araştırmalar da eski yazın ile kültürün radikal düzeyde yeniden anlaşılmasını olanaklı hale getirdi.

Bir Victoria dönemi insanı hem Yunanistan hem de Roma'da kadınların ikinci plana atılmasına, kadınların hiçbir eski kentte siyasal hakka sahip olmaması gerçeğine ve de birçok eski yazarın kadınların yaşamdaki rolünün çocuk

doğurmak, yün eğirmek ve dedikodu malzemesi olmaktan kaçınmak olduğunu ileri sürmelerine kuşkusuz bir şaşırmıyordu. Aynı zamanda, birçok Victoria dönemi akademisyeni de eski yazarların erkekler ile kadınlar ve erkekler ile oğlanlar arasındaki seksten, kendi anlayışlarına göre, gereğinden fazla açık sözlü bir biçimde söz eden metinlerini gözardı (hatta sansür) etmekle meşguldü. Öte yandan, modern klasik uzmanları Yunanlıların ve Romalıların aşırı kadın düşmanlığının yasını tutmakla ya da bu insanların aleni erotizmini övmekle kalmayıp, eski yazının bu kadın düşmanlığını nasıl desteklediğini ya da sorguladığını araştırmakta ve seksin eski sanatta ve metinlerde tartışılma yollarını neyin belirlediğini sorgulamaktalar. Örneğin, Vergilius'un *urarium et mutabile semper femina*, "Kadınlar/Bir kadın daima kaleydoskop gibi ve değişken bir şeydir" sözünü nasıl anlamamız gerekir? Bu araştırmalar yirminci yüzyıla özgü kadın hakları tartışmalarının, cinsiyet kuramlarının ve cinsel yaşam siyasetlerinin dolaysız bir sonucu; *Klasik Sanat*'ta bu yirminci yüzyıl tartışmalarına yaşamsal tarihsel derinlikler katmakta.

Gerçek şu ki *Klasik Sanat* her zaman *farklı*, ve aynı zamanda da aynı. Bu, eski dünyanın yorumlanmasında *basit bir gelişim öyküsü* değil. İlgi alanlarımızda gerçekleşen değişiklikler kuşkusuz kayıpları olduğu kadar kazançları da içermekte; örneğin, son 200 yılda, eski boğaz boğaza çarpışmaların ve bilinmeyen denizlerde yapılan yolculuğun verdiği korkunun anlaşılması konusunda pek çok şeyi muhtemelen yitirdik. Önemli olan, bu değişikliklerin *bir fark yaratması*. Bölüm 9'da göreceğimiz gibi, Vergilius okumak yüzyıllar geçtikçe artık aynı deneyim olmaktan çıktı. Tıpkı Bassae'ye yapılan bir yolculuğun olmadığı gibi.

Modern turizme ve on dokuzuncu yüzyıla ait gezilerimizi işte bu noktayı ortaya koymak ve bizim *Klasik Sanat*'a ilişkin deneyimimizdeki süreklilikleri ve kesintileri göstermek için anlattık. Bu kitap ileri süreceğimiz tek önemli sav Bassae'ye yaptığımız çeşitli ziyaretler hakkındaki düşüncelerimizden gelmekte. Eğer, söylediğimiz gibi, *Klasik Sanat* bizim dünyamız ile eski dünya arasındaki "boşluk"ta varolmaktaysa, bu durumda *Klasik Sanat* en az onlarınki kadar bizim deneyimlerimiz, ilgilerimiz ve tartışmalarımız yoluyla tanımlanır. Bassae'ye yapılan yolculuk modern katkıların ne kadar çeşitli ve karmaşık olabileceğini anlamamız konusunda bir örnek oluşturur.

Klasik Sanat Tablomuz

Klasik Sanat'a *bizim* sağladığımız katkının önemi karşımıza hiç beklenmedik biçimlerde çıkmakta. Bizim bu kitabı yazmakta olduğumuz yerden yalnızca birkaç yüz metre uzakta, Cambridge'deki Fitzwilliam Museum'da, Bassae'nin on dokuzuncu yüzyıldan kalma ünlü bir tablosu (bkz. Resim 9) yer almakta. Bu tablo günümüzde tablolarından çok yaşamını kazandığı nükteli şiirleriyle tanınan ve 1848'de Yunanistan'a yaptığı bir gezide bölgeye giden –"hayatımın en zevkli altı haftalık turu"– Edward Lear tarafından yapıldı. Yıllar sonra, Lear hastalanıp evden çıkamaz duruma geldiğinde ve parasız kaldığında, bir grup dostu ve iyi niyetli kişi bir araya gelerek tabloyu satın aldı ve Fitzwilliam Museum'a bağışladı. Bu müzeye uygun bir hediye olduğunu düşünmüş olabilirler, çünkü Bassae frizinin bir alçı kopyası



Resim 9. Edward Lear'ın *Bassae'deki Apollon Tapınağı.*

müzede sergilenmekteydi ve Cockerell müze binasının tasarımına katılmıştı. Aslında bu açıdan Cockerell'in başlıca yapıtları arasında yer alan ve Bassae frizinin bir kopyasını ana merdiveninde sergileyen Oxford'taki Ashmolean Museum'a daha da uygun bir hediye olurdu.

Tablo Bassae'nin romantik imajını özetler: manzaranın terk edilmişliği, kayaların ve çarpık dağ ağaçlarının oluşturduğu bir çerçeve içinden görülen yapayalnız tapınak. Bu Cockerell'in ve bizim rehber kitaplarımızın Bassae'si. Ama burada da bizi bir sürpriz beklemekte.

"Yunan" manzarası aslında İngiltere'den, İngiliz kırsalından alınma. Lear'ın Yunanistan'ı gezerken taslaklar yaptığı kesin; ve bu taslaklar büyük olasılıkla orada tanık olduğu manzaraların anısını korumasına yardımcı oldu. Ama günlüğünde de net bir biçimde dile getirdiği gibi, tabloda yer

alan bütün kayalara ve ağaçlara ilişkin ayrıntılar orta İngiltere'de yer alan Leicestershire kırsalındaki uygun örneklerden, yani canlı modellerden alınmaydı.

Bu bizim *Klasik Sanat* ve klasik dünyanın imajına katkımızın canlı bir örneği. Lear (ve benzerleri) yolculuğunun anıları üzerine kendi bildik kırsalının yerel manzarasını yerleştirerek "Yunanistan"ı tam anlamıyla yapılandırdı. Ama bunun da ötesinde, bu yapı bizim Yunanistan'a yönelik beklentiler ile bir ziyaretin gerçekleri arasındaki gerilimi anlamamıza yardımcı olmakta. Eğer o bölgeye gittiğimizde Lear'ın Bassae'ye ilişkin izleniminin canlı bir sürümünü bulmayı umarsak, şaşırmamamamız ya da hayal kırıklığına uğramamamamız olabilir mi? Çünkü Lear'ın izlenimi asla tanıklık ettiği yabancı bir manzaraya sadık bir kopyadan oluşmuyordu. *Klasik Sanat*'a ilişkin her izlenim gibi, o da (en azından kısmen) kendi ülkesinin bir izlenimiydi: Çünkü *Klasik Sanat* kültürünün bir parçasıydı.

IV. Bölüm

HİÇ REHBER OLMAMASINDAN İYİDİR

Zaman İçinde Geriye Yolculuk

Turizm *Klasik Sanat*'ın temelinde yatar. Bu yalnızca bizim ister yolculuk broşürlerinin ve posterlerin hayali dünyasında olsun, ister Akdeniz tatillerinin gerçek dünyasında olsun, Yunanistan'a gerçekleşen turizm etkinliğimiz değil. Hatta Cockerell ve dostları gibi Büyük Tur katılımcıları tarafından klasik Yunanistan'ın yeniden keşfedilmesi konusu da değil. Yunanlılarla Romalılar da turistti; onlarda ellerinde rehber kitapları ve çevrelerinde yerel halkla, görülmeye en çok değecek şeyleri arayan, "farklı ortam" açlığı duyan turistlerdi.

Bu eski rehber kitaplardan biri günümüze kadar geldi: İS ikinci yüzyılın ikinci yarısında Pausanias tarafından yazılan *Guidebook to Greece* (Yunanistan Rehber Kitabı) On kitapta, Pausanias azimli seyyahlara kendisinin Yunanistan'ın önemli noktaları olarak kabul ettiği yerlerde, 1. kitapta Atina'dan başlayan ve Güney Yunanistan'a gidip ar-

dından 10. kitapta Kuzey Yunanistan'daki Delphin'de sona eren bir yol boyunca rehberlik etti. Sekizinci kitapta Peloponnesos'ta yer alan Arkadia bölgesini betimler. Arkadia'daki duraklarından biri de Bassae'deki Apollon Tapınağı'ydı.

Başlangıç olarak yakınlardaki Phigaleia kasabasını alarak, herhangi bir modern rehber kitaptan da bekleneceği gibi, Bassae'ye olan mesafeyle başlar; ardından, kısaca tapınağı ve tarihini anlatır.

> ἐν δε αὐτῷ χωρίον τέ ἐστι καλούμενον Βᾶσσαι καί ὁ ναός τοῦ Ἀπόλλωνος τοῦ Ἐπικουρίου λίθου καί αὐτός ὁ ὄροφος. ναῶν δέ ὅσοι Πελοποννησίοις εἰσί, μετά γε τόν ἐν Τεγέᾳ προτιμῷτο οὗτος ἂν τοῦ λίθου τε ἐς κάλλος καί της ἁρμονίας ἕνεκα.

> Onun [Cotilius Dağı] üzerinde Bassae denen bir yer ve taştan yapılma, çatısı ve her şeyi eksiksiz Yardıma Koşan Apollon Tapınağı var. Peloponnesos'taki tapınaklar arasında, Tegea'dakiyle birlikte, bu tapınak taşlarının güzelliği ve boyutlarının simetrisi bakımından ilk sıraya yerleştirilebilir.

Ardından, Bassae'de tanrı Apollon'a verilen özel unvanı açıklamaya girişir: Apollon Epikourios, "Yardıma Koşan" ya da "Yardımcı". Bu unvan belli ki Apollon'un Phigaleia halkına "tıpkı Atina'yı da salgından esirgediği için Kötülüğü Önleyici ["Alexikakos"] unvanının verilmesinde olduğu gibi, salgın hastalık anında" yardım ettiği için verilmiştir.

Sözünü ettiği salgın Atinalılara İÖ beşinci yüzyılın sonlarında Sparta'yla yaptıkları ve "Peloponnesos Savaşı" adı

verilen sancılı savaşın başlangıcında sıkıntıya boğan ünlü salgındı. Salgının ateş, kusma ve mide kanaması gibi korkunç belirtileri hastalığa yakalanmış ve sonunda iyileşmiş olan Thukydides tarafından ayrıntılarıyla anlatıldı. Thukydides *History of the Peloponnesian War* başlıklı yalın kitabında hastalığı demokratik Atina'nın yıkımının siyasal bir simgesi olarak ele alır: "Bütün bu acının en kötü niteliği yalnızca insanın hastalığa yakalandığını anladığında hissettiği üzüntü değildi –bir anda zihinlerde umutsuzluğun izlerini görürsünüz, bir anda yenilgiyi kabul ederler ve hiçbir direniş göstermezler– ama aynı zamanda her bir kişinin bakmakta olduğu kişiden hastalığı kapmasıydı; bu nedenle de koyunlar gibi öldüler." Aynı salgın Romalı şair-felsefeci Lucretius tarafından da anlatılır; Lucretius salgını insan topluluğunun başına gelen kozmik bir felaket olarak görmekteydi.

Pausanias salgının Güney Yunanistan'ın bu bölgesini de etkilediğine ve tapınağımızın da bu dönemde, muhtemelen hastalığı kovduğu için tanrıya bir teşekkür ifadesi olarak inşa edildiğine bizleri inandırır. Onun düşüncesine göre, mimarın kimliği de bu bağlantıyı onaylamaktadır. Çünkü Bassae Tapınağı salgının ortaya çıkmasından çok kısa zaman önce tamamlanan Atina'daki Parthenon'un da mimarı olan İktinos tarafından tasarlanmıştı.

Pausanias'ın kısa anlatımı modern rehber kitaplarımızdaki kısa tarihin çoğunun da kaynağıdır. Pausanias'ın adını anmadıklarında bile rehber kitaplar modern seyyaha Pausanias'ın verdiği bilgileri vermekteler: tapınağın yapılmasının temelindeki salgını, korkunç Peloponnesos Savaşı ile Parthenon'un mimarı arasındaki ilişkiyi. Ve, elbette, Cockerell ve dostlarını ikinci bir Parthenon çıkmasını um-

dukları şeyi aramaya yönlendiren de Pausanias'ın anlattıkları (ve özellikle de İktinos'tan bahsetmesi) oldu. Cockerell'in kendisinin yazdığına göre, "Pausanias tarafından kaydedilen ilginç gerçekler (...) [kendisini ve daha önceki seyyahları] araştırmanın önemi konusunda ikna etmeye yeterli nedenlerdi".

Pausanias'ın kendisinin Bassae'yi ziyaret etme nedenlerini bulmak çok daha zor. Onu, İS ikinci yüzyılda en az Cockerell'in gittiği zamanda olduğu kadar erişilemez olduğu kuşkusuz bu tapınağı görmek için uzun, sonu olmayan bir dağ yoluna sürükleyenin ne olduğunu açıkça belirtmez. Arkadia'nın önemli kentine (Megalopolis, yani "Büyük Kent") giderken kısa zaman önce Bassae Tapınağı'ndan alınıp halkın önünde sergilenmeye başlanan bronz Apollon heykelini zaten görmüştü. Belki de bu heykeli görmek onu gidip heykelin geldiği özgün yeri görmeye yönlendirdi. Ya da belki de Parthenon'un büyük mimarı tarafından tasarlanan binaların izini sürmekteydi.

Ama genel açıdan Bassae'ye gerçekleştirdiği ziyaret ile tapınağa ilişkin anlattıkları rehber kitaplarında gösterdiği önceliklere ve ilgi alanlarına yakından uymaktadır. Pausanias modern Türkiye'de bir Yunan kentinin vatandaşıydı (bu kentin hangisi olduğunu belirtmez). Yunan dilinde, Yunanca konuşan insanlar için coğrafya, tarih, ve Yunanistan'ın görülecek yerleri konularında yazıyordu. Ama aynı zamanda Yunan dünyasının Romalılar tarafından fethedilmesinden 200 yıldan daha uzun bir süre geçtikten sonra yazıyordu. Bu nedenle de onu Roma halkı ya da vatandaşı olup Yunanca konuşan insanlar için uzun süre önce Romalılaştırılmış bölgelerde yapılan bir turu anlatan bir Romalı

olarak tanımlamak da doğru olacaktır. Romanın gerçekleştirdiği fetih Yunanistan açısından Roma'ya siyasal açıdan bağlanmanın yanı sıra başka birçok şey de ifade etmişti. Pausanias'ın zamanına gelindiğinde, ülkenin en dikkate değer görülecek yerleri arasında iktidardakilerin destek sağladıkları, parasını ödedikleri ve yapılmasını sağladıkları anıtlar yer almaktaydı: Roma parasıyla, Roma imparatorları onuruna yapılan tapınaklar; Romalı yardımseverler tarafından parası sağlanan çeşmeler, heykeller, pazarlar, banyolar. Pausanias birçoğu yakın zamanlara ait olan bu yerlerden pek azına öylesine değinir, ama Bassae'de dikkatini tamamen farklı bir yere odaklar.

Pausanias Roma fethinden çok öncesinin "eski Yunanistan"ının anıtları, tarihi ve kültürü üstüne odaklanır. Yaptığı tur aslında Roma yönetimi öncesindeki uzak geçmişe ait olan eski kentlere ve tapınaklara tarihsel bir turdur. Ve ziyaret ettiği anıtlara ait öyküler de hemen her zaman kendi geleneksel töreleri, mitleri, festivalleri ve ritüelleriyle Yunan tarihinin aynı erken dönemine ait olan öykülerdir. Bassae'ye ilişkin anlattıkları tipiktir; okuyucuyu kendi zamanından 600 yıldan daha uzun bir süre önce gerçekleşmiş ünlü bir salgına geri götürür ve tapınağın tarihindeki yakın tarihli gelişmelerin sözünü bile etmez. Pausanias kendi zamanının *Romalı Yunanistan*'ını İÖ beşinci yüzyılın Yunanistan'ından –amaçlı olarak– ayırt edilemez bir biçimde sunar.

Şu halde, *Guidebook to Greece* yalnızca pratik bir seyyah el kitabı, görülecek şeylere ve oraya nasıl gidileceğine ilişkin tarafsız bir araştırma olmaktan öteye gitmektedir. Eski ya da modern herhangi bir rehber kitabın yazarı gibi Pausanias

da neleri katacağı, neleri dışlayacağı ve kendi seçtiği anıtları nasıl anlatacağı konusunda seçimlerde bulunmuştur. Bu seçimler kaçınılmaz olarak Yunanistan'ın yalın bir *betimlemesinin* ötesinde bir eseri oluşturur. Pausanias okurlarına belirli bir Yunanistan ve Yunan kimliği ve Roma egemenliği altındaki Yunanistan'ı aşmanın belirli bir yolunu sunmaktadır. Bu kimliğin kökenleri Romalıların gelişinden önceki geçmişte yatar; sunduğu Yunanistan deneyimi de Roma fethinin inkâr edilmesini, ya da en azından örtülmesini, içerir. Diğer bir deyişle, rehber kitabı Yunanistan'ın nasıl anlaşılacağı konusunda bir ders verir. Gerçek anlamda *orada olmaya* ya da Pausanias'ı izleyerek Yunanistan kentlerini ve tapınaklarını gezmeye dayanmayan bir ders. Pausanias'ı okumak insana Yunanistan konusunda çok şey öğretebilirdi, oraya hiç ayak basılmasa bile. Hâlâ da öğretebilir.

Pausanias'ın Bassae Tapınağı'na ilişkin anlattıkları bizlere eski dünya hakkındaki bilgilerimizin ne kadar güvenilmez oldukları konusunda da çok önemli bir ders verir. Bassae bugün bütün klasik yerler içinde en ünlü ve tanınanlardan biridir ve Apollon Tapınağı da Yunanistan'da en yaygın resmedilen, fotoğrafı çekilen ve incelenen binalardan biridir. Ama Pausanias'ın birçok kısa tümcesi eski dünyadan günümüze kalan literatürün tamamı içinde tapınağa ilişkin tek değinmedir. Eğer şans eseri Pausanias'ın *Guidebook to Greece* kitabı yitirilmiş olsaydı, eğer (her ne nedenle olursa olsun) Ortaçağ yazıcıları kopyalamak ve korumak için bu eseri seçmiş olmasalardı, birileri sonunda rasgelene kadar taşların ve heykellerin kendilerinin anlattıkları dışında tapınak hakkında hiçbir şey bilemezdik. Diğer bir deyişle, onun Apollon'a adanmış bir tapınak ol-

duğunu bilemezdik (her ne kadar Apollon ile onun kutsal kız kardeşi Artemis'in friz üzerindeki figürler arasında yer alması, Bölüm 7'de göreceğimiz gibi, bir ipucu sağlasa da). "Epikourios" unvanı, salgınla olan ilişkisi ya da ünlü mimar İktinos'un da parmağının olması konularında kesinlikle hiçbir şey bilemezdik.

Bize Ulaşırken

Klasik Sanat bu türden şanslı hayatta kalışlarla, az kalsın yok olup gitmelerle dolu; aslında, tüm eski yazın sanatının en çok okunanları arasında yer alan kitaplardan bazıları son anda kurtarılmış olanlar. Örneğin, Catullus'un şiiri, "Lesbia" olarak hitap ettiği bir kadına yazdığı ünlü aşk şiirleri de dahil olmak üzere, hayatta kalışını Ortaçağ'a ait tek bir elyazması kopyaya borçlu. Yunan felsefeci Epikuros'un kuramlarını (ve maddeye ilişkin bir atom kuramının ilk sürümünü) Latince nazım biçiminde anlatan Lucretius'un şiiri *On the Nature of Things* (Nesnelerin Doğası Hakkında) tek bir kopya sayesinde korundu. Ve daha başka kitaplar da, elbette, hayatta kalamadı: örneğin, Livius'un Roma'nın tarihini anlattığı büyük eserinin büyük bölümü kayıp, tıpkı Atina trajedilerinin ünlü üçlüsü Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in trajedilerinin büyük bölümü gibi.

Ama bu tablo sürekli değişmekte. Yirmi yıl önce, Catullus'un çağdaşı ve Vergilius'un dostu olan, imparator Augustus döneminde Mısır yönetimine getirilen ve en ünlü Romalı şairlerden biri olan Cornelius Gallus'dan kalma tek bir satırdan fazlasına (o da bir başka eski yazarın eserinde

yer alıyordu) sahip değildik. Ama 1970'lerde Güney Mısır'daki bir Roma askeri kampının çöplüğünde yapılan kazılarda, üzerinde Gallus'un eseri olduğundan kuşku duyulmayan sekiz mısralık bir şiir bulunan küçük bir papirüs parçası bulundu. Belki Gallus'un askerlerinden biri tarafından, belki de Gallus'un kendisi tarafından atılmıştı (bkz. Resim 10).

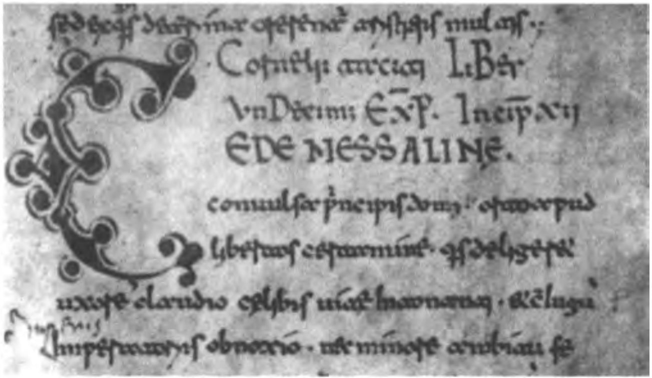
Yine Mısır'da son yüz yıl içinde yapılan kazılarda İÖ dördüncü yüzyıl komedi yazarı Menandros'a ait eksiksiz bir oyun ile en az dört adet başka eserin büyük bölümleri gün ışığına çıkarıldı. Menandros'un eserlerinin izi Ortaçağ'da neredeyse tamamen yok olmuştu ve oyunlarının el yazmaları da mevcut değil. Ama Menandros Yunan yazarlar arasında eserleri en çok okunanlar arasındaydı; oyunlarından öğrenilecek ahlaksal öğretiler nedeniyle de Yunanca konuşulan dünyada (bu dünya Yunanistan'ın kendisinden Mısır'a, modern Türkiye sahillerine ve Karadeniz sahillerine kadar uzanıyordu) her bir okul çocuğunun günlük diyetinin bir parçasını oluşturmaktaydı. İşin ilginç yanı, oyun yazarının eski okul metinlerinden arta kalanları, Mısır mumyalarını sarmalamak için yeniden kullanılan atık kağıtlar üzerinde bulunmakta.

Klasik yazına yönelik bilgilerimiz tam anlamıyla pamuk ipliğine bağlı (bkz. Resim 11). Bildiklerimizin (ve bilmediklerimizin) bir bölümü tamamen şansa bağlanabilir. Örneğin, arkeologların Mısır'da o Roma limanındaki o çöplüğü kazmayı seçmeleri ve böylece Gallus'un şiirinin tek örneğini bulmaları tamamen şans eseriydi. Benzer şekilde, Ortaçağ keşişlerinden birinin kopyalaması beklenen bir el yazmasının üstüne şarap dökmesi ve böylece klasik bir eserin



Resim 10. Roma çöplüğünden: Üzerinde Cornelius Gallus'un şiiri bulunan papirüs parçası.

kalan tek kopyasını yok etmesi de tamamen bir şanssızlık olabilir. Eski yazmaların kazaya ya da kötü kullanıma açık olmaları hem kötü düşüncelere hem de bol miktarda kurguya esin kaynağı oldu. Robert Graves'in *I, Claudius* (Ben Claudius) ve *Claudius the God* (Tanrı Claudius) adlı romanlarında Romalı imparator Claudius'un kayıp otobiyografisi yeniden yaratılmaktadır. *The Name of the Rose* (Gülün Adı) adlı romanda da Umberto Eco daha kötülük dolu bir sürümü hayal eder – bir keşişin başlattığı yangın manastırının kütüphanesini ve beraberinde de Aristoteles'in *On Co-*



Resim 11. Pamuk ipliğine bağlı bilgiler: Tacitus'un *Annals*'ının (c. XI-XVI) mevcut tek elyazması.

medy (Komedi Hakkında) başlıklı tezinin tek kopyasını yok eder.

Ama hayatta kalanlar her zaman da şansa bağlı bir yol izlemezler. Bu aynı zamanda çok önemli bir düzeyde *Klasik Sanat*'ın tarihine ve bu tarihin ilgi alanları ve önceliklerine dayanmaktadır – eski dünyanın kendisinden, Ortaçağ yoluyla, günümüze kadar. Diğer bir deyişle, Meander'in oyunlarının o kadar fazla kopyasının Mısır'da bulunması tamamen şans eseri değildir. Bu, Menandros'a Yunan dünyasındaki eğitimde verilen önemin doğrudan sonucudur. Romalı şair Juvenalis'in *Satires*'lerinin Ortaçağ'dan kalma çok sayıda el yazma kopyasının kalması da şans eseri değil. Bu şiirlerden çoğunda Juvenalis kendi zamanının (İS ikinci yüzyılın başları) Roma toplumunun bozulan ahlaksal değerlerini büyük bir üzüntüyle, çok canlı bir dille yazdı. Bu kitaplar Ortaçağ keşişleri tarafından tekrar tekrar kopyalandı,

çünkü ahlaksızlaşmayı öylesine net bir biçimde kınıyorlardı ki Ortaçağ'ın vaazları için ideal malzeme oluşturuyorlardı: "Kirli püritenlerle kaplı olmayan tek bir sokak var mı, ha? Felsefeci sapıkların çetesinde en kötü üne sahip sapık konumundayken, bir de tutmuş ahlaksız davranışlarını örtmeye mi çalışıyorsun? Tüylü kolların ve bacakların olabilir, kollarında sert kıllar, tam da acıya dayanıklı bir karakteri işaret eden – ama o pürüzsüz anüsün yukarısına sanki sırıtkan bir cerrah o şişlikleri yerleştirmiş gibi". Bizim bugün de Juvenalis'i okuyabiliyor olmamız gerçeği *Klasik Sanat*'ın Ortaçağ kiliselerinde kullanımlarıyla bağlantılı.

Arkeoloji de aynı öykünün ürünü. Mısır'daki klasik sitelerdeki kazıların temel amaçlarından birinin, tamı tamına, eski metinlerden daha fazlasının, ya da hiç bilinmeyen olanlarının, bulunması olduğunu söyleyemeyiz; her ne kadar bu, Mısır'daki bölgelerin birçoğunun araştırılmasında geri planda yatan bir hedef olsa da. On dokuzuncu yüzyılın büyük bir bölümü boyunca, yazın sanatı arkeoloji için gündemi, hangi bölgelerin aranıp kazılacağını, hangi bölgelerin ünlü yerler haline geleceğini belirledi. Örneğin, Troya ve Mykenai kentleri'nin on dokuzuncu yüzyılda Heinrich Schliemann tarafından kazılmasının tek nedeni, Homeros'un epik şiiri *İlyada*'da "Troya Savaşı"ndan bahsederken değindiği şehirleri, Agamennon'un Mykenai'sini, Priamos, Hektor, Paris ve Helen'in Troya'sını bulma inancıyla aramaya kalkışmasıydı. Daha önce de gördüğümüz gibi, Bassae araştırmasını başlatan, Pausanias'ın tapınağı Parthenon'un mimarıyla ilişkilendirmesi oldu. Eğer Pausanias günümüze kadar ulaşmasaydı, Cockerell ve dostları bu uzak dağlardaki kalıntıya doğru tehlikeli yolculuklarına asla kalkışmazdı

ve İngiliz hükümeti de frizi satın alıp British Museum'da baş köşeye yerleştirmeye düşünmezdi. Birçok açıdan, şimdiye kadar anlattığımız öykünün büyük bölümü Pausanias ile onun eserinin *hayatta kalmasına* bağlı.

Şu halde, bugün Pausanias'ın Bassae Tapınağı hakkında sağladığı *bilgilerin* çoğundan kuşku duymamız oldukça çarpıcı. Örneğin, tapınak üzerinde yürütülen yakın tarihli arkeolojik çalışmalar, biçem ve tarih açısından, İktinos'un tasarıma karışmış olamayacağı sonucunu vermekte. Ve bazılarının düşüncesine göre Pausanias'ın Apollon'un unvanını Atina'daki büyük salgınla ilişkilendirmesi de bir tahminden öte bir şey değil ve büyük olasılıkla da yanlış. Her şeyden önce, Thukydides salgının Yunanistan'ın bu bölgesini etkilemediğini açıkça ifade eder. Pausanias belki de tanrıya alışılmadık bir biçimde atfedilen "Yardımcı" unvanı için çaresizce bir açıklama aramaktaydı. Bulduğu, ya da kendisine verilen, açıklama da kuruluşunu klasik Atina'nın zor günleriyle ilişkilendirerek Bassae'ye kesinlikle büyük bir reklam ve büyük bir tarihçi kazandırdı.

Değişmez Olanı Tartışma

On dokuzuncu yüzyıl *Klasik Sanat*'ı ile günümüz *Klasik Sanat*'ı arasındaki bir diğer büyük değişiklik de bu. Cockerell ve çağdaşları okudukları eski metinleri Yunan ve Roma'ya ilişkin kesinlikle karşı çıkılamaz bilgi kaynakları olarak görme eğilimindeydi. Oysa biz bazı durumlarda, anlattıkları anıtlar, olaylar ve tarih konusuna eski yazarlardan daha fazla bilgiye sahip olduğumuzu kabullenmeye hazırız.

Bassae anlatımı konusunda Pausanias'a, felakete yol açan Peloponnesos Savaşı'nın nedenlerine ilişkin görüşleri konusunda Thukydides'e, ya da Roma kentinin ilk tarihi konusunda Livius'a karşı çıkmaya hazırız. Bunun da ötesinde; bugün *Klasik Sanat*'ın önemli bir prensibi, modern çözümleme tekniklerinin eski dünya hakkında o dönemin insanlarının bildiklerinden daha fazlasını ortaya koyabildiği (tıpkı, bugün kabul ettiğimiz biçimde, günün birinde tarihçilerin bizim toplumumuz hakkında bizim bildiğimizden fazlasını ortaya çıkaracak olmaları gibi). *Klasik Sanat* konusunda araştırma yapmayı sürdürmemizin nedenlerinden biri, Yunan ve Roma'dan bize kalıt olarak kalan bilgileri ilerletebilecek olmamız.

İşin tuhafı, bu da bizim eski metinleri yorumlayışımıza daha fazla, ya da daha az, önem getirmekte. Klasik kültürü bizim açımızdan diğer herhangi bir eski uygarlıktan daha çekici ve ilginç kılan şey yalnızca tiyatro sanatının çekiciliğiyle ya da sanat eserlerinin güzelliğiyle ilişkili değil. Daha da önemlisi, Yunan ve Romalı yazarların kendi kültürlerini tartışmış ve tanımlamış olmalarıyla ve bizim bu tartışma ve tanımlamayı gerçekleştirdikleri metinleri bugün hâlâ okuyabiliyor olmamızla da ilişkili. Bazen bu tartışma, yazılarının oluşturduğu belirgin projesinin bir parçası. Örneğin, "Tarihin Babası" kabul edilen Herodotos beşinci yüzyılın sonlarında Yunan kentlerine Pers kralının istilasına karşı topluca kazandıkları zaferin her birinin beraberinde getirdiği çeşitliliğe, benzerlikler yanı sıra (siyaset ve kültür açısından) farklılıklara, bir tek Doğudan gelen ve Yunan olmayan yabancıların egemenliğine teslim olmayı reddetme konusunda ortak bir neden bulmalarına indirgenebile-

ceğini açıklıyordu. İÖ ikinci yüzyılda da Roma'ya savaş esiri olarak götürülen Yunan tarihçi Polybius Roma'nın nasıl ve neden Akdeniz dünyasının tamamına egemen olabildiğini açıklamaya girişti. Ama kendi durumu konusunda bu türden kafa yormalar Yunan ve Roma yazılarının çoğunda imalı bir biçimde yer alır. Örneğin, Romalı yazarlar fethettikleri halkların kültürlerini betimlemeye kalkıştıklarında, onları tekrar tekrar kendi kültürlerinin doğasını (en azından ima yoluyla) tanımlama sürecine girdiklerini görmekteyiz. Bu demektir ki, Julius Caesar Galyalıların Romalılardan ne kadar farklı olduklarını betimlemeye kalkıştığında, anlatısı aynı zamanda da Roma'nın kendisinin karakteri üzerindeki düşüncelerini göstermektedir.

Eski metinleri okuduğumuzda, kendileri kendi kültürlerini tartışmakta olan eski yazarlarla kaçınılmaz bir *tartışmaya* gireriz. Eski yazın sanatının bazı ürünlerine *hayran olmak* gerçekten de yerindedir. Aynı zamanda, eski metinleri kullanarak eski dünyaya ilişkin bilgileri *yeniden elde etmemiz* de kaçınılmaz. Ne kadar güvenilmez olduklarını düşünürsek düşünelim, onlarsız eski dünya hakkında fazla bir şey öğrenmeyi umut edemeyiz. Ama *Klasik Sanat* bunun ötesinde bir şey. *Klasik Sanat* hem kendisi hem de bir kültür olmanın ne anlam taşıdığı sorusunu sorgulayan, tartışan ve araştıran bir kültürle ilgilenmek. Bassae deneyimimiz, on dokuzuncu yüzyıldaki "keşfediliş"inin çok ötesinde eski dünyaya kadar uzanan bu bölgeyi gözlemleme ve yorumlama geleneğinde yatmakta.

Pausanias'ta bulabileceğimiz *tartışmanın* bir bölümünü, Roma İmparatorluğu'nda Yunan kültürünün doğası ile Yunan ile Roma'nın ilişkisi oluşturur. Bölüm 2'de Romalı ya-

zarların Yunan kültürüne olan minnettarlıklarını nasıl algıladıklarını, Roman kültürünün kendi kendisini Yunan kökenlerine bağlı olarak nasıl tanımladığını (ve modern dünya tarafından da bu biçimde tanımlandığını) zaten ele aldık. Artık açıkça anlaşılacağı gibi, bu ilişki ilk bakışta göründüğünden çok daha karmaşık. Diğer bir deyişle, Roma kültürü Yunan'a dayanıyor olabilir, ama aynı zamanda bizim Yunanistan'a ilişkin deneyimimizin büyük bölümü de Roma yoluyla ve Yunan kültürünün Roma kültüründeki yansımalarıyla bize ulaşmakta. Yunan kültürü bize çoğu zaman Romalıların bakış açısından ulaşmakta.

Romalıların Yunan'a ilişkin izlenimleri birçok biçime girebilir. Örneğin, Yunan heykeli tarihinde, en ünlü eserlerin büyük bir bölümü –eski yazarların kendileri tarafından da tartışılıp övülenler– yalnızca Romalı heykeltıraşların taklitleri ya da kopyaları yoluyla korunmuştur. Hiçbir eski yazar Bassae frizinin heykellerini ya da, ondan vazgeçtik, Parthenon frizinin heykellerini övmemektedir. Önemli sayılanlar tapınaklardaki heykel biçimli bezemeler değil tek başına duran figürlerdi: beşinci yüzyılın büyük heykeltıraşı Myron'dan "Disk Atan Erkek", onun çağdaşı Pheidias'tan "Yaralı Amazon", ya da İÖ dördüncü yüzyılda Praksiteles tarafından Knidos kenti için yapılan çıplak "Aphrodite". Bütün bunlardan ancak Romalılara göründükleri ve Romalılar tarafından kopyalandıkları biçimleriyle haberdarız.

Pausanias'ın sunduğu Yunanistan izlenimleri, gördüğümüz gibi, dizgeli bir biçimde Roma egemenliğini yok saymaktadır. Bizim yok saymamamız gereken gerçek ise Pausanias'ın o zamanlar Roma imparatorluğunda yaşayan bir kişi olduğudur. Roma'yı silme çabasında bile Yunanistan'ın Ro-

malılara özgü bir izlenimini ve, kaçınılmaz olarak, Roma imparatorluğuna ilişkin izlenimleri sunmaktadır. Yunanistan'ın uzak bir bölgesindeki bir dağın yamacında yapayalnız kalmış bu tapınak, dünyanın bir imparatorluk bendesi olan Pausanias açısından nasıl işlediği hakkındaki daha geniş bir izlenimin bir parçasıdır.

Bizim Bassae'ye ilişkin izlenimimizde de bu eşsiz ve benzeri bir daha yapılamaz tapınak için hissettiğimiz saygı onun Yunan ve Roma tarihindeki yerinin anlamıyla ve bizim eski kültüre yönelik deneyimimizle birleşmekte. *Klasik Sanat*'ın her bir küçük parçası daha büyük bir tarihte yazılı.

V. Bölüm

YÜZEYİN ALTINDA

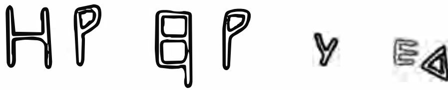
Peki Ya İşçiler?

Pausanias'ın Bassae'deki tapınak hakkında anlattıkları bizleri klasik dünya hakkında neler öğrenmek istediğimizi sormaya yönlendirir. Birçok modern arkeolog açısından, Pausanias Yunanistan'da yaptığı gezilerinde kör gibi sendeledi durdu. Ziyaret etmek için seçtiği bölgeler hakkında bol miktarda yanlış bilgiden sorumlu olmasının yanı sıra, aynı zamanda görmeye hazırlıklı olduğu konuları da inanılmaz düzeyde sınırlandırdı. Yunan dünyasına ilişkin izlenimi genellikle büyük kentlerden oluşur ve Bassae gibi birkaç kırsal dinsel bölge de aralara serpiştirilir. Peki ya kentsel merkezler dışındaki Yunanistan? Eskiden nüfusun büyük bölümünün yaşamış olması gereken kırsal bölge? Köy pazarları, kentlerde yaşamın devam edebilmesi için besin üreten çiftlikler, bu çiftliklerde çalışan köylüler? Pausanias'ın bunlar hakkında anlatacak hemen hiçbir şeyi yoktur.

Bu bölgelerin "öteki" tarihinin ne içerdiği konusunda da söyleyecek fazla bir şeyi yoktur: buraları inşa eden insanların, onlar için ödenen fonların, onları kullanan ve onlara bakan insanların tarihi. Belki de projesinin doğası gereği bu türden ayrıntılar atlanmaktadır. Zaten, hangi modern rehber kitap büyük hayranlıkla betimlediği binaların yapılmasını sağlayan taş işçilerine ve işçilere bol zaman ayırır ki? Yine de, bizler açısından, tepelerde yer alan bu yapayalnız tapınağı bir an için düşündüğümüzde, kaçınılmaz olarak tapınağın nasıl inşa edildiği ve hangi olası amaca hizmet ettiği soruları kendiliğinden ortaya çıkmakta. Kim onca zahmete girip tapınağı bu her yerden uzak yere inşa etti? *Nasıl* inşa ettiler? *Ne* amaçla?

Cockerell ve dostlarından günümüze kadar bölgeyi inceleyen birçok modern araştırmacı eski zanaatkarların hiç de sağlam görünmeyen sütun sıralarını nasıl böylesine güzel ve düzgün bir biçimde oluşturduklarını ve duvarlarını bir hizada inşa ettiklerini merak etmiştir. Bunu nasıl oldu da İÖ beşinci yüzyılın sınırlı aletleri ve ekipmanıyla başardılar? Cockerell, tapınak hakkındaki kendi açıklamalarında, sütunlarının ve çatısının yapımına ilişkin eksiksiz açıklamalar getiren çizimler ve binanın planlanmasında kullanılmış olması gereken ayrıntılı matematiksel oranlama dizgesinin de uzmanca bir açıklamasının yer aldığı uzun bir bitiş bölümü sunar.

Aynı grubun Alman üyelerince yapılan açıklamalar da taş blokların bazılarının üzerinde buldukları, muhtemelen işçilere bu blokların tam olarak nereye yerleştirileceklerini anımsatmak için kabaca kazınmış harflerin izlerini içermektedir (bkz. Resim 12). Yakın zamanlarda arkeologlar harfle-





Resim 12. Bassae'deki tapınağın işçileri tarafından bırakılan Yunan harfleri izleri.

rin tam biçimlerine dikkatle bakarak bu izleri yeniden incelediler. Eski Yunan harfleri yazısı bizim yazımız kadar standartlaşmış değildi ve coğrafi bölgeye göre büyük farklılık sergiler. Bu bloklar üzerindeki harfler Bassae çevresinde kullanılanlara benzemez ve Atinalılarca kullanılan harflerle birçok ortak noktaları bulunmaktadır. Bu da en azından bu inşa projesinde görevli kafiliye zanaatkarların beşinci yüzyılda bile oldukça geri bir bölge olduğu düşünülen Arkadia'dan gelmediklerinin, ama belki de (mimar İktinos eşliğinde?) Atina'dan geldiklerinin kesin bir belirtisidir. İnşa sürecine ve bu sürece katılan insanlara ilişkin tarihin küçük bir parçası bu tür küçük ayrıntılardan gelmekte.

On dokuzuncu yüzyıl araştırmacıları tapınağı inşa etmek için gereken emek gücünün diğer yönlerinden habersiz olamazlardı. Yirmi üç parçalık frizin dağlardan deniz kıyısına yavaş, katır sırtında gerçekleşen yolculuğunu ayarladıklarında, bunca malzemeyi, ve daha da fazlasını, bölgeye çıkarmanın zorluğu hakkında düşünmüş olmalılar.

Ana duvarları oluşturan ucuz kireç taşı yakınlardaki taş ocaklarından çıkarıldıysa da, bunu buraya taşımak için yine de insanlara, hayvanlara ve düzenlemeye gereksinim duyulacaktı. Daha pahalı olan ve friz ile diğer heykeller için kullanılan mermer çok daha uzak yerlerden daha fazla masraflarla ve emek harcanacak getirilmiş olmalıydı.

Aslında ne Cockerell ne de grup üyelerinden herhangi biri, çok da iyi farkında olmalarına karşın, malzeme sağlama ve ulaşım sorunlarına fazla zaman ayırmadılar. Buna karşın, modern arkeologlar ve tarihçiler bu tür konuları yalnızca Bassae öyküsü açısından değil ama bütün klasik tarih ve kültür açısından çok önemli görmekteler. Eski Yunan ve Roma'da herhangi bir şeyin bir yerden başka bir yere taşınması bile insanı bir kez daha düşünmeye sevk edecek kadar pahalıydı ve kara yoluyla taşımacılık da neredeyse bunu olanaksız kılacak kadar pahalıydı. Örneğin, tahminlere göre, bir tahıl yükünü kara yoluyla 120 kilometre uzağa taşımak bu yükü deniz yolundan Akdeniz'in bir ucundan öteki ucuna taşımak kadar masraflıydı. O ağır inşa malzemelerinin taşınması nasıl düzenlendi? Ve parasını kim ödedi? Benzer şekilde, malzemeler nasıl elde edildi? Makineler olmadan madenlerden ya da taş ocaklarından nasıl çıkarıldılar?

Özgürlüğün Bedeli Ne?

Bütün bu sorular bizi köleliği göz önünde bulundurmaya yönlendirmekte. Klasik kültürü destekleyen varsıllığın kaynakları konusunda farklı görüşler olsa da, eski dönem-

lerde arz ve talebe ilişkin her bir sorunun yanıtının bir bölümünü büyük sayıda kölenin mevcut olması oluşturur. Yunanistan ve Roma köle sahibi olmakta kötü bir üne sahip toplumlardı. Belki de tarihte bu tür üne sahip ülkelerin en kötüleri. Eski dünyada vatandaşların imtiyazlı yaşantısı hiçbir yurttaşlık hakkında sahip olmayan ve bir emek kaynağından öte tanımlanmayan bu taşınabilir insan eşyaların kas gücüne dayanmaktaydı: İÖ birinci yüzyılda birçok konuda bilgi sahibi Varro'nun belirttiği gibi, "bir sese sahip bir makine"ye. Köle sayıları kuşkusuz zaman içinde ve şehirden şehre değişiklik göstermekteydi. En iyi tahminle, İÖ beşinci yüzyılda Atina köleleri kentin toplam nüfusunun yaklaşık yüzde 40 kadarını (kabaca 100.000 kişi) oluşturuyordu ve İÖ beşinci yüzyıl İtalya'sında bu sayı neredeyse 3 milyona yaklaşmıştı. Klasik dünyada madencilikten felsefeye, inşaattan şiire kadar her şeyde kölelerin varlığının dikkate alınması gerekir.

Kölelik Yunanistan ve Roma'da her yerde ve çok aşikardır ve, aynı zamanda, köleliği görmek zor olabilir – kölelik, bizler ve eski dünyada köle olmayanlar açısından kör bir nokta gibidir. Köleliğin izlerinden bazıları inkâr edilemeyecek kadar belirgin: eski dünyanın dört bir yanında yapılan kazılarda bulunmuş, modern köpek tasmalarındaki gibi mesajlar içeren köle tasmaları: "Eğer bulduysanız, lütfen ... adlı kişiye iade edin" (bkz. Resim 13); Roma İtalya'sında çiftliklerde keşfedilen zincirler ve prangalar; Yunan kaplarının üzerinde tipik tıraşlı kafalarıyla hemen fark edilen, zevk içindeki yurttaş efendilerine şarap sunan küçük figürler. Yunan ve Roma yazınında hüküm süren varsayımlarda da kölelik belirgindir. Örneğin, Romalı yazarlar genellikle



Resim 13. Bir iskeletin boynunda bulunmuş Roma köle tasması; üzerinde şu mesaj var: "Eğer yakalanırsam beni *Aventine'de Altın Kumaş*'ta oturan, imparatorluk bakanı Apronianus'a iade edin, çünkü ben kaçak bir köleyim." (Burada yalnızca adres bölümü görünmekte: ... AD MAPPA AUREA IN ABENTIN ...)

kölelerin mahkemede, işkence yapılmaksızın tanıklık etmelerini engelleyen yasal kuralı görmezden gelirler. Kölelere işkence edilebilmesinin yasal olması bir yana, tanıklıkları da ancak ve ancak işkence edilirlerse geçerli olabilirdi. Bildiğimiz kadarıyla, hiçbir Romalı da bunda en ufak bir tuhaflık görmemekteydi.

Ama köleliği belirlemek bu örneklerin gösterdiğinden daha da zor olabilir. Köleliğin izlerini tanımlamak her zaman kolay değildir. Bassae'deki taş blokların üstüne taş ustalarının bıraktıkları izlere geri dönecek olursak, bu izleri kimin kazıdığından nasıl emin olabiliriz? Bunu yapan pekâlâ bir köle olabilirdi – büyük inşa projesi için buraya (nereden?) getirilmiş bir köle ordusunun başındaki köle ustabaşı tarafından. Ama aynı zamanda kaba işler için bir köle ordusu kullanan, yurttaşlardan oluşan kalifiye bir işçi gücüne ait özgür bir zanaatkârın elinden de çıkmış olabilir. Burada çalışmakta olanların konumlarını bilmemizin bir yolu yok.

Kölelik tek tip, sabit bir kategori değildi. Pek çok türde köle pek çok farklı kaynaktan gelmekteydi: savaş esirleri, borçlu köylüler, köle annelerin evlerde yetiştirilen çocukları, eğitimli öğretmenler, cahil işçiler, ve daha birçoğu. Ayrıca bu kişilerin yaşam boyunca köle kalmaları da gerekmiyordu. Köleliğe giriş kadar kölelikten çıkışın da yolları vardı. Özellikle Roma'da milyonlarca köle belirli bir kölelik süresinin ardından özgürlüklerine kavuştu. Milyonlarca özgür Romalı vatandaş aslında kölelerin soyundan gelmekteydi. Örneğin, Roma'nın Yunan'a minnettarlığı konusundaki düşüncelerini gördüğümüz Romalı şair Horatius bize özgür bırakılmış bir kölenin oğlu olmanın nasıl bir şey olduğunu anlatır.

Bassae yakınlarındaki başka bir tapınakta bulunan küçük bir bronz parça köleliğin görünürlüğü sorununu çok düzgün bir biçimde sergiler. Metalin üstüne kazınmış olan yazıda üç kölenin efendileri Klenis tarafından özgür bırakılması kaydedilmiştir; Klenis bu üç kişi üzerinde "hak iddia edecek"lere –yani onların yeni konumlarına saygı göstermeyenlere– bir ceza (tanrı "Bassae Apollon'una" ve diğer iki yerel tanrıya ödenmek üzere) öngörür. Bir yanda, en uzak dağ yamacında kölelerin varlığının dolaysız kanıtını bulmamız çarpıcı. Bu uzak tapınakta tanrı Apollon bile kölelik dizgesi içinde anlam kazanmakta. Öte yanda, bu belge halkın ve bizim ilgimizi bu kölelere ancak kölelikleri sona erdiğinde çekebilmekte. Bu insanların *köle olarak* yaşadıkları yaşam tamamen görünmez nitelikte. Bu insanların farkına ancak özgürlüğe geçiş yaptıkları an varmaktayız.

Kölelik dizgesini nasıl yorumlamamız gerektiği uzunca bir süredir *Klasik Sanat*'ın başlıca sorularından biri oldu.

Kölelik dizgesi bizim klasik dünya anlayışımız üzerinde ne tür bir fark yaratır? Örneğin Atina demokrasisinin bir *köle sahibi* demokrasi olduğunu kabul ettiğimizde ve büyük sayıda köle tarafından oluşturulmasaydı bir demokrasi olamayacağını gördüğümüzde, duyduğumuz hayranlık ne ölçüde etkilenir? Buna ve klasik dünyada uygulanan diğer zalimce örneklere ne ölçüde üzülmeliyiz? Atinalı bir köle olmak Atinalı bir kadın olmaktan daha kötü müydü? Yunan ve Romalıları kendi çağdaş ahlaksal standartlarımıza göre yargılamak doğru mu? Ya da yargılamamak olanaksız mı?

Ne Demek İstiyorsun – Yaşam Kalitesi mi?

Klasik Sanat bu tür yargıların karmaşıklıklarını ve köleliğin bir parçasını oluşturduğu eski toplumsal, ekonomik ve siyasal yaşamın karmaşıklıklarını ortaya koymakla ilgilenir. Bassae'deki tapınağın inşasında (gerçekte taş işçilerinin izlerini her kim bıraktıysa) en azından taş çıkarma ve taşıma işlerinde büyük sayıda kölenin var olduğunu kabul edebilmek yalnızca ilk adım. Yani, klasik kültürün bu ünlü anıtını bir kölelik ürünü olarak tanımlamak yalnızca ilk adım. Aynı zamanda Bassae'nin inşasının olanaklı kılan çeşitli koşulları, parasal destek sağlayan varsıllığı, onu destekleyen ve çevreleyen toplumun (kölelerden köylülere ve aristokratlara kadar) tamamını daha geniş bir perspektif içinde düşünmemiz gerekir.

Bu türden sorular modern klasik arkeolojinin gündeminde ön sıralarda yer alır. Birçok arkeolog ünlü klasik anıtların keşfedilme ve kazılmasıyla, bu anıtların içerebileceği eski

sanat hazineleriyle artık ilgilenmemekte. Artık İktinos'un binalarını ya da Pheidas heykellerini aramıyorlar. Bunun yerine, ilgileri klasik kültürün "alt tarafına", kırsal yöredeki köylülerin yaşamlarına, insan yerleşiminin genel yapısına (küçük köyler, köylerden ayrı çiftlik arazileri, köy pazarları), yetiştirdikleri ürünlere, baktıkları hayvanlara ve tükettikleri besinlere yönelmekte.

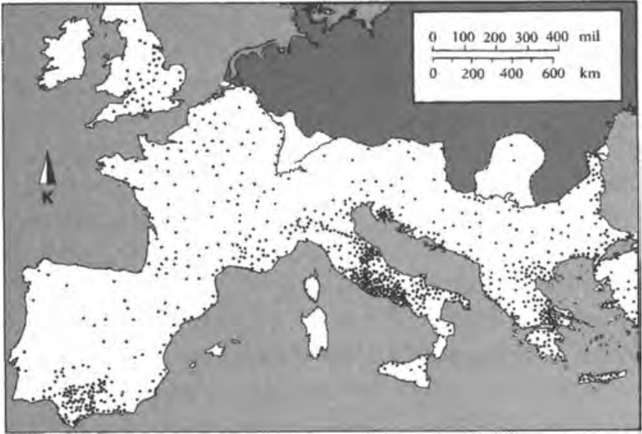
İlgi odağındaki bu değişiklik kazılan yerlerin türünde ve korunup çözümlenen buluntularda da değişikliğe yol açtı. Arkeologlar artık tapınaklar yerine çiftlikleri kazma eğilimindeler. Eskiden çukurlarda biriktirilen dışkı yığınlarına atılan malzemeler de şimdi en önemli inceleme konusunu oluşturmakta. İnsanların ve hayvanların bağırsaklarından geçip lağım çukuruna boşaltılanların mikroskobik çözümlemesi insanların yedikleri ile yetiştirdikleri ürün türleri konusunda her türden bilgiyi sağlayabilmekte. Kemik parçacıkları da bize hem hangi hayvanların yetiştirildiğini hem de hangi hayvanların hangi yaşta kesildiklerini anlatabilir. Bütün bunlar yerel tarıma ilişkin daha geniş bir tabloyu oluşturmamıza, hem tüketilen gıdalar hakkında hem de dışarıdan nelerin getirilmiş olabileceği konusunda çıkarımda oluşturmamıza ve ticaret ile ticaretten elde edilen kârların bölge ekonomisinde ne ölçüde önemli olabileceğini hesaplamamıza yardımcı olur.

Roma kenti Pompei tek bir bölgenin kazısında önceliklerin değişmesi konusunda çarpıcı bir örnek oluşturur. Yüz yıl önce arkeologlar kentteki varsıl konutları ortaya çıkarıp özellikle de bir zamanlar bu konutları süsleyen resimleri ve heykelleri ortaya çıkarmaya yoğunlaşmaktaydı. Daha yakın zamanlarda, dikkatlerini kentin apaçık ortaya

duran alanlarına da yönelttiler – bahçelerine, pazar alanlarına ve meyve bahçelerine. Volkanik lav içinde ağaçların ve bitkilerin köklerinin bıraktığı boşluklara alçı doldurmak yoluyla o zamanlar yetiştirilen çeşitli türleri belirlemeyi başardılar.

Arkeologların bugün sordukları sorulardan bazıları onları *kazma* işlemini tamamen bırakmaya bile yönlendirmekte. Büyük toprak parçalarının eski dünyada nasıl kullanıldığına ya da belli bir bölgedeki yerleşim yapısına ilişkin sorulara kazılar yoluyla değil modern kırsalın dizgeli bir biçimde araştırılmasıyla yanıtlar bulunmakta. Araştırmalarda, yerde bulunan eski kap parçaları ya da paralar biçimindeki ya da Bassae'de olduğu gibi ayakta kalmış kalıntılar biçimindeki eski yerleşimlerin hâlâ mevcut izlerine bakılmakta. Alan çalışması normalde belirlenmiş bir alanda, birbirinden birkaç metre uzak hatlar üzerinde çalışan ve buldukları her şeyi özenle bir harita üzerine işaretleyen arkeologlar takımı tarafından gerçekleştirilmekte. Bu yöntem farklı bölge ve alanlardaki eski yerleşimlerin yoğunluğunun ortaya çıkarılmasında, toprak kullanımındaki değişikliklerin belgelenmesinde ve daha önce bilinmeyen yüzlerce kırsal bölgenin keşfedilmesinde büyük başarı sağladı. O kadar ki bazı önde gelen arkeologlar bugün araştırmanın selameti açısından küreğin tamamen bir kenara bırakılmasının çok iyi olacağını düşünmekteler (bkz. Resim 14).

Alan çalışması hem ünlü klasik anıtlar hakkındaki sorulara yanıt bulabilir, hem de klasik kırsal yörenin bilinmeyen yaşam biçimleri konusunda bilgi sağlayabilir. Bassae örneğinde, çevredeki alanların incelenmesi sonucunda en yakın kasabadan kilometrelerce uzaktaki bu tapınağın gerçekte



Resim 14. Dağılım tablosu arkeoloji ile alan çalışmasında vazgeçilmez bir gereç halini aldı. Bu örnek Roma imparatorluğunda kentsel bölgelerin yapısını göstermekte.

ne *amaçla* inşa edilmiş olabileceği sorusuna bir yanıt önermek olanaklı oldu.

Bu çalışma, hiç kimsenin yaşamadığı yerlerin ortasına, yerel kasabanın denetimindeki bölgenin hemen sınırında birden fazla tapınağın yer aldığı Arkadia'nın bu bölgesinde Bassae tapınağının da aynı durumda olması tipik bir özellik olduğunu gösterdi. Burası nüfusun çoğunluğunun kırsal yöreye yayılmış bir biçimde, geçimlerini keçi ve koyun yetiştirip avlanarak sağladıkları bir bölgeydi. Bir düşünceye göre, birincisi, bu tür bir konum büyük ölçüde kırsal bir topluluğa hizmet veren bir tapınak açısından çok uygundu; ikincisi, en yakın kasaba olan Phigaleia bölgesinin hemen kıyısında olması kentsel siyasal ve yönetsel merkezi burayı çevreleyen

bölgeyle ve onun dağınık nüfusuyla bir araya getiren ritüeller açısından önemliydi. Çünkü büyük olasılıkla, yerel topluluğun önde gelen üyelerini de içeren ritüel tören yürüyüşleri Phigaleia'dan başlayıp Bassae'deki tapınağa kadar devam ediyor, kent ile onun çevresinin birliğini bu bölgenin kat edilmesi yoluyla canlandırıyor, onaylıyor ve güçlendiriyordu.

Pausanias'ın ilgilendiren konulardan çok uzaklaşmış gibi görünsek de, Bassae'deki tapınağın işlevine yönelik bu önerme konusunda Pausanias'a çok şey borçluyuz. Çünkü, Pausanias'ın Phigaleia betimlemesi sayesinde kasabadaki belirli bir tapınaktan başlayıp kırsal yöreye doğru ilerleyen bu ritüel tören yürüyüşlerinin varlığını öğrenmekteyiz. Pausanias bu yürüyüşlerin bitiş yeri olarak Bassae'yi açıkça belirtmez. Ama oraya gitmeleri gerektiği neredeyse kesin gibi. Phigaleia'da yer alan törensel yürüyüşlerin ayrıntısına da girmez. Ama Güney Yunanistan'daki başka bir kasabayı anlatırken çok benzer olduğundan kuşku duyulmayan bir ritüeli anlatır: başka rahipler ve yerel yöneticiler, arkalarında erkekler, kadınlar ve çocuklarla birlikte, bir ineği kurban edilmek üzere dağ başındaki *kendi* tapınaklarına götürürler.

Diğer açılardan da Pausanias'ın *Guidebook*'u hâlâ birçok modern arkeoloji projesinin ve alan çalışmasının temelinde yatmaktadır. Yunanistan'a ilişkin anlatısındaki izleklerden biri, ziyaret ettiği bir zamanların ihtişamlı kentleri için duyduğu üzüntüdür – artık "kent" unvanını zorlukla hak eden bu yerler kısmen yıkıntı halindedir ve yıkılmakta olan binalarda barınmaya çalışan çok küçük bir nüfusa sahiptir. Çöküşü, Yunanistan'ın geçmişteki gönençten sonra çöküşünü anlatan bu izlenim de Pausanias'ın eski ihtişamlı günlerinde, Pausanias'ın zamanından yüzlerce yıl öncesine ait

ideal bir Yunanistan oluşturmasının bir diğer yönüydü. Ama bu da modern arkeologlar için önemli bir güdü sağladı.

Yakın tarihli çalışmalar Pausanias'ın nüfusun seyrelmesi savlarını araştırmaya ve Roma egemenliği altında Yunanistan'da yerleşim yapısının nasıl değiştiğini anlamaya çalıştılar. Bu çalışmalar Pausanias'ın anlattıklarını kısmen doğrulayan bir tabloyu ortaya koymakta; ama aynı zamanda da, sorunun bütününe farklı bir açıdan bakmak gerektiğini göstermekteler. Bugün bizler sorunun yalnızca nüfusun seyrelmesi ve çöküş sorunu olmadığına inanıyoruz. Görünüşe bakılırsa, Roma egemenliğinin etkilerinden biri nüfusun daha büyük kentsel merkezlerde toplanması ve böylece Pausanias'ın gözlemlediği bazı bölgelerin terk edilmesinin gerçekleşmesiydi.

Klasik Sanat klasik geçmiş anlamaya ilişkin, eski ya da yeni çeşitli yaklaşımlar sunar. Modern arkeoloji düzenli olarak en yeni bilimsel çözümleme tekniklerini ve en yeni ekonomik ve toplumsal değişim kurallarını kullanmaktadır. Ama bu yeni becerilerin Pausanias gibi eski yazarların sağladıkları ve uzun süredir bilinen kanıtlarla *birleştirilmesi* yoluyla en etkili yöntem oluşturulmaktadır. Yeni araştırma yöntemleri hem yeni bilgiler üretmekte hem de eserleri yüzyıllardır bilinse de gözardı edilmiş ya da yanlış anlaşılmış olabilecek Pausanias gibi yazarlar tarafından kaydedilmiş bilgilerin yeni önemini görmemizi sağlamakta. *Klasik Sanat* bir kütüphanede oturup Pausanias'ın *Guidebook*'unu okumayı ya da eski bir lağım çukurundaki kalıntıları araştırmayı içerebilir. Ya da, daha doğrusu, *Klasik Sanat* içinde bu etkinlikler aynı girişimin ayrılmaz parçaları olarak görülür.

VI. Bölüm

BİRİNCİL KURAMLAR

Akademisyenler ve Çeviriler

Pausanias'ın Bassae'ye ilişkin anlattıkları, gördüğümüz gibi, bin yıl boyunca kesintisiz bir biçimde çalışan katipler ve kopyalamacıların çabaları sonucunda bizlere kadar gelebildi. Rönesans'tan beri, akademisyenler klasik metinleri düzeltme ve yayımlama işini sürdürdüler. Modern kitaplar ve kütüphaneler sahip olduğumuz herhangi bir Yunan ya da Roma yazısının artık yok olmasını neredeyse olanaksız hale getirmekte. Ama böyle olsa bile klasik yazına ait en *otantik* metinleri erişilebilir kılmaya yönelik uluslararası çaba devam etmekte. Yani, 2000 yıl önce yazılanlara olabildiğince yakın metinler.

Klasik dönemi araştıran akademisyenler el yazmalarını bulup karşılaştırmak için tüm Avrupa'yı dolaşmaktalar. Eski basımları dikkatle inceleyip kendilerine ait yeni basımlar oluşturmaktalar. Bu çaba akademisyenlerin dikkatsiz kişilerce yapılmış ve daha sonraki basımlarda da aynen ko-

runmuş hataları tanımlamak gibi özel dikkat gerektiren bir işe girişmelerini ve bu hataların metnin daha doğru bir sürümünün oluşturulabilmesi için nasıl düzeltilmelerini gerektiğini önermelerini de içerir. Bazen, yalnızca bir iki harfin değiştirilmesi yoluyla bile modern editör eseri kullanacak olan okuyucuya klasik dünyanın temel görünümüne ya da önemli bir ayrıntısına ilişkin çok farklı bir fikir sunacaktır.

Örneğin, Romalıların Britanya bölgesinin coğrafyasını ne kadar doğru anladıkları hem bizim eski haritalandırma bilimini ve tekniklerini değerlendirmemiz hem de Roma emperyalizmini tartışabilmemiz açısından önemli bir konu. Yani, Romalıların fethettikleri bölgeleri gerçekte ne kadar tanıdıklarını bilmekteyiz? Buna verilecek yanıt, kısmen, Romalı tarihçi Tacitus'un adanın şeklini bir "elmas"a mı (bütün el yazmalarında ve eski basımların çoğunda olduğu gibi, Latince *scutula*) yoksa "kürek kemiği"ne mi (1967'de metnin editörlüğünü yapan bir yazarın daha uygun olduğunu düşündüğü biçimiyle, Latince'de *scapula* sözcüğünden) benzettiğine inanacağınıza bağlı.

Yunan ve Romalı yazarların yayınlarını üretme işinin geleneksel olarak profesyonel akademisyenler arasında neden büyük prestij taşıdığını anlayabilirsiniz. Ama riskler de içermekte; çünkü, "daha iyi" bir metin oluşturma çabalarının büyük çoğunluğu ancak geçici bir süre için onaylanmaya mahkum ve çabucak unutulmakta. Yine de, risk almaya ve, en azından, eski yazarların yazdıklarına olabildiğinde kesin bir biçimde yaklaşmaya *çalışmanın* hiçbir alternatifi yok. Aslında, (ya dilin kendisi özellikle zor olduğu için, ya da el yazması geleneğine güvenilmediği için) met-

nin hâlâ tartışılmakta olduğu eserlerde eseri incelemeye kalkışan her bir akademisyen gerçekte yazılanın tam olarak ne olduğu konusunda kaçınılmaz bir biçimde tartışmaya katılmaz zorunda kalmaktadır. Eski dünyadan günümüze kalan en ünlü yazın eserlerinin bazıları için bu durum geçerli: örneğin, metinleri çok sayıda düzeltmeyi ve karışıklığı içeren Atinalı tiyatro yazarı Aiskhylos'un trajedileri gibi (bkz. Resim 15).

Başka örneklerde, okumakta olduğumuz Yunanca'nın ve Latince'nin yazarın elinden çıktığı biçimin aynısını söylediğinden hiç kuşkumuz yok. Örneğin, Vergilius ile Horatius'un şiirinde, yazıldıkları günden günümüze kadar dikkatle korunan ve özen gösterilen klasiklerde metinlerde düzeltilecek fazla bir şey yok. Ancak, kaçınılmaz biçimde, klasik eserlerin editörleri inceledikleri eserlerin dilini ve içeriği-

83 *Τυνδάρεω*: *-ρέου* et *-ρέα* M^s.scr^ 84 *Κλυταιμήςτρα* M (ut solet): *-μνήςτρα* rell. (ut solent); non amplius notatur 87 *πυθοῖ* F; *πευθοῖ* Scaliger *θυοςκεῖς* Turnebus: *θυοςκινεῖς* MVFTr, *θυοςκοεῖς* var. lect. in schol. vet. Tr 89 *τε θυραίων* Enger: *τ' οὐρανίων* codd. 91 *δώροιςι* Tr: *-οις* rell. 94 *χρίμ-* M: *χρήμ-* V, *χρίςμ-* FTr 98 *αἴνει* Wieseler: *αἰνεῖν* MV, *εἰπεῖν* FTr 101 *ἃς ἀναφαίνεις* H. L. Ahrens: *ἀγανὰ φαίνεις* M, *ἀγανὰ φαίνει* V, *ἀγανὰ φαίνουσ'* FTr 102 *ἄπλειςτον* M 103 *θυμοβόρον* FTr (cf. M^Σ^ *ἥτις ἐςτὶ θυμοβόρος λύπη τῆς φρενός*) *λύπης φρένα* MVF: *λυπόφρενα* Tr; *λύπης φρένα θυμοβορούςης* Diggle 104 *ὅςιον κράτος* Ar. *Ran.* 1276 codd. excepto R *ὃς δῖον* 105 *ἐντελέων* Auratus *καταπνείει* Aldina: *-πνέςει* M, *-πνεύει* rell. et fort. M^ac^ 106 *μολπᾶν* M^ac^; fort. *μολπᾶι δ' ἀλκᾶν*

Resim 15. Eleştirel gereç klasik metinlerin yayına hazırlanmasında vazgeçilmez bir gereç. Bu örnek günümüze kadar kalan el yazmalarında ilişkin çeşitli yorumları ve editörlerin Aiskhylos'tan kalma bir trajedinin tek bir sayfasını yeniden oluşturma çabalarını göstermekte. Bütün açıklamalar Latince.

ni *açıklamaya* girişmek zorundalar. Bu açıklama *yorum* adı verilen, okuyucuların sormaları olası soruları önceden tahmin edip yanıtlamaya çabalayan ve metne ilişkin satır satır ilerleyen notları içeren biçimi almakta.

Yorumların çok farklı düzeylerde uzmanlık sergileyerek çok farklı okuyucu tiplerini göz önünde bulundurması gerekir. Birçokları insanların Yunan ve Latin dillerini *öğrenmeleri* için malzeme sağlamakta ve dille başa çıkacak düzeyde temel yapıları zaten öğrenmiş olanlara yardımcı olabilmek için çaba göstermenin yanı sıra eski yazarın ne yazdığının anlaşılabilmesi için gerekli olan klasik kültür altyapısını da açıklamaktalar.

Bu yeni bir durum değil. Klasik dönemi araştıran akademisyenler genellikle Yunanca ya da Latince bilmeyen bir okuyucu kitlesi için yazmaktalar. Çoğu zaman da Yunanca'sı ya da Latince'si olmayan okuyucular klasik yazarların ne dedikleri, ne demek istedikleri ve bunun bizim açımızdan ne anlam taşıdığı konularında kendilerine yardımcı olunmasını istemekte ve gerekli göstermedir. Yüzyıllar boyunca da eski yazarların (çoğu zaman metinleri yayıma hazırlayan ve bu yorumları yazan akademisyenler tarafından üretilen) çevirileri de eski dünyanın, *Klasik Sanat*'ın, modern okuyucuya ulaştırılmasında önemli bir rol oynadı.

Yine de, bazı modern okuyucular eski dünyada yazılan ve konuşulan özgün dillere erişemedikleri için klasik kültüre erişimden de dışlandıklarını hissetmekteler. Ama başkaları çevirileri kullanmaktan ve kendi anadillerinde "klasik uzmanı" haline gelmekten mutlular. Bölüm 2'de, İngiliz şairlerin (sözcüğün her anlamında) en *klasik* olanlarından kabul edilen Keats'in Yunanca bilmediğini belirttik. Başka

önemli bir örnek vermek gerekirse, Shakespeare de neredeyse hiç Yunanca bilmiyordu ("pek az Latince, ve daha da az Yunanca"). Ama klasik yazarları ihmal ediyor değildi. İS ikinci yüzyılda ünlü Yunan ve Romalıların yaşamlarını bir seri halinde yazan Yunan biyografi uzmanı Plutarkhos'un eserlerini çok iyi incelemişti. Aslında, Plutarkhos'un *Life of Julius Caesar* (Julius Caesar'ın Yaşamı) adlı eseri Shakespeare'in, içinde "it was [all] Greek to me"* sözü geçen *Julius Caesar* oyunu için önemli bir kaynaktı. Ama Plutarkhos'u da North'un İngilizce çevirisinden okumuştu.

Düşünmemek Elde Değil

Yüzyıllar içinde klasik metinler ve yorumlar, *Klasik Sanat*'ın başka her yönü gibi, büyük ölçüde değişti. *Klasik Sanat* farklı bir biçimde anlaşıldığı ve modern dünya da klasik dünyayla olan ilişkilerini farklı bir biçimde tanımladığı için, örneğin yirminci yüzyılın sonunda yazılmış yorumlar çoğu zaman okuyucularını 1800'lerde yazılanlardan çok farklı konulara yönlendirmekle ilgilenmekteler. Bunların en çarpıcı olanları *Klasik Sanat* olarak adlandırılan şeyin boyutları ve *Klasik Sanat* ile diğer disiplinler arasındaki sınırların nasıl tanımlanıp yeniden tanımlandığı. Yüzyıllar içinde *Klasik Sanat*'a ve klasik metinle yöneltilen sorular, Yunanistan ve Roma'ya yönelik araştırmalardan uzaklaştığını düşündüğümüz, ama doğrudan eski dünya ve onun yazın sana-

* Benim açımdan, Yunanca'dan bir farkı yoktu. (ç.n.)

tına yönelik çalışmalardan doğmuş olan konuların temel noktalarını içerdi (ne hâlâ da içermekte).

Örneğin, Yunan felsefesi ve özellikle de Platon ile Aristoteles'in eserleri hem bugün felsefe olarak adlandırılan alanda hem de siyaset, ekonomi,biyoloji ve ötesinde tartışmalar üretti. Karl Marx'ın kuramları Yunanistan ile Roma'nın felsefesi ve tarihi konularında kendi kendisini eğitmesiyle gelişti. Aslında Marx'ın doktora tezi de, her ikisi de maddenin atomik yapısını ilk savunanlar arasında yer alan Yunan felsefeci-bilimci Demokritos ile Epikuros'un dizgelerinin karşılaştırılması üzerineydi. Modern antropoloji de, özellikle dünya kültürü hakkındaki birincil kuramları yoluyla, on dokuzuncu yüzyıldan itibaren klasik dönemi inceleyen akademisyenlerce üretilmiş fikirlere kendilerini yakın hissetmekteler. *Klasik Sanat* ile antropoloji arasındaki bu bağlantı da bizi, beklenmedik bir biçimde, Pausanias ile onun *Guidebook to Greece* adlı eserine geri getirmekte.

Her Şeyin Başladığı Yer

Bölüm 4'te Pausanias'ın Bassae hakkında anlattıklarının çevirisi olarak verdiğimiz bölüm, modern antropolojinin kurucusu olmasının yanı sıra *Guide to Greece*'in editörlüğünü yapan, yorumlarını hazırlayıp çevirisini gerçekleştiren ve 1898'de altı ciltlik anıtsal bir eser biçiminde yayımlayan Sir James Frazer'dandı. Frazer, 1890'ların başlarında *Pausanias* adlı eseri için araştırma yapmak amacıyla Yunanistan'a çeşitli ziyaretlerde bulunmuştu; yorumlarına, tam bir yük-

sek Victoria zevkiyle, belirli manzaraları, bitki örtüsünü ve patikaları hayranlıkla anlatan bazı lirik bölümler de ekleyerek Pausanias'ın geçtiği yolları kendisine özgü duygu yüklü grafik betimleme biçemiyle süsledi. Hatta Pausanias'ın doğal dünyanın sağladığı manzaraya ilgi göstermemesini de hafifçe eleştirir: "Eğer o [yani Pausanias] dağlara bakmaktaysa, bunun nedeni masmavi gökyüzünde güneşin ışıkları altında parıldayan karlı zirveleri ya da dağın eteklerini süsleyen karanlık çam ormanlarını görmek değil, size Zeus, Apollon ya da güneş tanrısına bu zirvelerde tapınıldığını anlatmaktır..." Bu proje dahilinde Frazer, 1890'da Bassae'ye *kendi* ziyaretini gerçekleştirdi. Bölgeyi dikkatle inceledi ve çizimler ve ölçümler gerçekleştirdi; ardından bunları Pausanias'ın metninde buralara ilişkin bölümlerin yorumlarına ekledi.

Pausanias'ın yayıma hazırlanması gibi bir işe kalkışmak on dokuzuncu yüzyılın sonlarında bir akademisyen için pek de kolay anlaşılır bir seçenek değildi. *Guidebook* Yunanistan'ın eski bölgelerini araştıran ilk arkeologlar açısından gerekli bir gereç olmuş olabilir. Ama yazınsal kalitesinden ötürü asla hayran kalınmış bir eser olmadığı gibi, okullarda ya da üniversitelerde *Klasik Sanat*'ın temel eserlerinden biri olarak da asla okutulmadı. Bunun nedeni, kısmen, Roma imparatorluğu dönemine ait Yunanca bir eser olması ve bu haliyle de daima hem Atina uygarlığının "klasik" dönemi (İÖ beşinci ve dördüncü yüzyıllar) olarak adlandırılan dönemden kalma Yunanca'nın hem de *kendi* "klasik" döneminin (İÖ birinci yüzyıldan Roma İmparatorluğu'nun gücünün doruğuna eriştiği İS ikinci yüzyıla kadar olan dönem) Latince'sinin gölgesinde kalmasıdır. Pausanias'ın za-

manından başlayıp Roma'nın çöküşü sayesinde merkezini Constantinopolis'in (İstanbul) oluşturduğu Yunanca konuşan Bizans imparatorluğunun yükselişine kadar olan süreye ait bol miktarda Yunanca yazının ve Geç Roma İmparatorluğu'ndan kalma pagan ve Hıristiyan kökenli çeşitli Latince metinlerin klasik dönemi inceleyen akademisyenlerin dikkatini çekmesi ancak yakın zamanlarda gerçekleşti.

Pausanias'ın arkeoloji çevresinde ihmal edilmesinin başka nedenleri de var. *Guidebook* hiç de iddialı olmayan bir not biçiminde, bu eser dışında hiç tanınmayan ve eseri daha merkezi konumdaki klasik metinlere ışık tutmayan bir yazar tarafından yazıldı. Ayrıca, Pausanias'ın Yunanistan'da bölgeden bölgeye geçerken derlediği ayrıntılı bilgiler de belli ki okuyuculara ihtişamlı denebilecek düzeyde güçlü ya da etkileyici bir çözümleme sunmamaktadır.

Ama Frazer'ın Pausanias'la ilgilenmek için özel nedenleri vardı. Onu *Guidebook*'a çeken şey Pausanias'ın hem dinsel alanları, halk ritüellerini ve Yunan dünyasının mitlerini, hem de (Frazer'ın kendi sözleriyle) "çekici gelenekleri, her türden görenek ve batıl inancı" betimlerken çok ince ayrıntıları ele almasıydı. Çünkü, Pausanias hakkında ciddi bir çalışma başlattığı dönemde Frazer ününü borçlu olduğu büyük projenin ilk basımını henüz gerçekleştirmişti: *The Golden Bough* (Altın Dal).* Bu dünyanın her yanından ve tarihin çeşitli aşamalarından "çekici gelenekler ile batıl inançlar"ı derleyen ve bunların tümünü şimdiye kadar ger-

* James George Frazer, "Altın Dal – Dinin ve Folklorun Kökleri I ve II", çev.: Mehmet H. Doğan (İstanbul: Payel Yayınları, Aralık 1991, Haziran 1992). (y.n.)

çekleştirilen antropoloji kuramlarının ilk ve en büyüklerinden biriyle açıkladığını iler süren bir çalışmaydı. Bu 1890'larda mütevazı iki ciltlik bir yayınla başlayan ve Frazer'ın yaşamı boyunca gitgide genişleyerek 1910 ile 1915 arasında yayımlanan üç ciltle anıtsal bir nitelik kazanan bir projeydi.

Altın Dal, bütün değişik baskılarında, *klasik* bir sorunla başlar. Frazer'ın açıklamaya soyunduğu muamma güney Roma'nın tepelerindeki Nemi'de yer alan tanrıça Diana Tapınağı'nın rahibini ilgilendiren tuhaf bir kuraldı. Romalı yazarlara göre, "Kral" unvanıyla tanınan bu rahip rahiplik görevine tapınaktaki belirli bir ağaçtan bir dal kesip ardında da rahipliği elinde bulunduran kişiyi öldürerek gelmekteydi. Ardından, Diana'nın her bir rahibi korku içinde yaşamakta, bu esnada da rahipliği hedefleyenler de onun ölümünü planlamaktaydı. Bu gelenek ne zaman başlamış olursa olsun, İS birinci yüzyılda, anlatılana göre Romalı imparator Caligula'nın "Krallık" unvanını gereğinden fazla denecek kadar uzun süredir elinde tutan rahibe meydan okuması için birilerini ayarlamak zorunda kaldığı yıllarda da devam etmekteydi.

Frazer'ın temel hamlesi bu tuhaf geleneği Vergilius'un *Aeneid*'in ortasındaki bir bölüme yerleştirmek oldu. Rahiplik peşinde koşan kişinin eline aldığı dalı, Vergilius'un kahramanı Aeneas'ın ölüler dünyasına güven içinde gidip ardından Roma'yı kurma görevi için yeniden dünyaya dönmesini sağlayan mitsel "altın dal" ile özdeşleştirdi. Eğer kader Aeneas'ı çağırırsa, ona şöyle söyleyecektir: *Ipse uolens facilisque sequetur* ("Dalın kendisi isteyerek gelecek ve kolaylıkla koparılacak"). Bu özdeşleştirmeden destek alan Fra-

zer her türlü kaynaktan, her türlü yerden ve her türlü zamandan (Norveç efsanelerinden Avustralya yerlilerinin geleneklerine, Yunan mitolojisinden İngilizlerin örülmüş saman nesneler üzerine işledikleri figürlere kadar) "kanıt" derledi. Ve birbirini izleyen basımlar yoluyla notlarına notlar eklemeye devam ettikçe de tüm gezegenin antik ve dinsel kalıtının neredeyse tamamına yönelik göndermeleri içerir duruma geldi; Frazer'ın kendisinin yoğun biçimde okuduğu eserler ve dünyanın her yanında iletişime geçtiği kişilerin kanıtlarla desteklenen malzemelere yönelik kendi gözlemleriyle sağladıkları katkı eseri doldurdu.

Frazer bütün bu verilerden iddialı kuramlar türetti: kurban, ölüm ve kralların yeniden doğumuna (Nemi'deki rahibi verilen "Kral" unvanının önemine) ilişkin kuramlar, insanlığın *büyüye* inanca dayanan ilkel bir düzeyden *din* yoluyla modern bilimin yükselişine geçen entelektüel gelişimine ilişkin kuramlar. Zaman içinde, görüşlerinin merkezi çerçevesi tamamen çöktüyse de yapılandırdığı yoğun "bilgi" makinesi çökmedi. Pausanias söz konusu olduğunda gördüğümüz gibi, Frazer'ın *bilgilerine* inanmamazlık projeyi engellemedi. *Altın Dal*'da Frazer okuyucularının, eski dünyayla başlayarak, evrensel "bilgi"ye ve bu bilginin kudretine erişmelerini sağlamaktaydı. Bu büyük kitap (her ne kadar "inanılmaz" bir eser olarak görülse de tek ciltlik basımı her yıl hâlâ binlerce satmaktadır) uygar usun dizgeleştirici gücü için bir model sunmaktadır. Bu Frazer'ın evrensel haçlı seferiydi. Ve bu çaba Frazer'ın klasik basımlar üzerinde yürüttüğü çalışmalardan kaynaklandı; bunlar arasında *Pausanias* en kalıcı olanıydı ve birçoklarının söylediğine göre de onun en iyi eseriydi.

Frazer'ın insan kültürü tarihini anlama projesinin klasik akademisyenlik ile klasik metinlerde ve sanat eserlerinde ele alınan *mitler* topluğundan kaynaklanması kaçınılmazdı. Avrupa'da, bunlar eğitimli kişilerin ortak mülkü ve çok net bir biçimde açıklanmayı gerektiren malzemesiydi. Frazer'ın yöntemlerinin uzun zaman önce terk edildiği günümüzde, *Klasik Sanat* açısından sorun sürmekte: "Yunan mitolojisi"ni nasıl ele almayı önermekteyiz? Bu öyküler derlemesi neden bu kadar çok sanatçı ve yazar açısından böylesine güçlü bir nitelik kazandı?

Temelde – Mit, Din, Us, İnsan

Yunan mitleri hâlâ *Klasik Sanat*'ın dikkatimizi ilk kez çekmesini ve daha da fazlasını öğrenmemizi sağlayan en yaygın yollardan biri. Bu öyküler eski yazın boyunca yalnızca Yunan trajedisinde ya da Homeros'un epik şiirlerinde (*İlyada*, öykünün alçak kahramanı Odysseus'un evine ve sadık karısı Penelope'ye dönmek üzere çıktığı uzun yolculuğundaki maceraları) değil, aynı zamanda bu mitlerin Romalı yazarlarca sunulan sürümlerinde de anlatılır. Örneğin, Vergilius ile Horatius'un çağdaşı olan Latin şair Ovidius *Metamorphoses* adlı eserinde tüm dönüşüm mitlerinin geniş bir derlemesini işlemekteydi. Bunlar evrenin başlangıcından kendi zamanına kadar gerçekleşmiş "biçim değişikliği" öyküleriydi: tanrı Apollon'un yakınlaşma çabalarından kaçan Daphne'nin bir defne ağacına dönüşmesi öyküsü, Midas'ın altın dokunuşunun öyküsü, Julius Caesar'ın ölümüyle birlikte bir tanrıya dönüşmesi öyküsü, ve daha

birçokları. Diğer mitleri Roma takvimi ile bu takvimdeki çeşitli dinsel bayramları ele alan uzun bir şiir biçimindeki *Fasti* adlı eserinde anlattı – bu eseri de yine Frazer diğer bir birden fazla ciltten oluşan anıtsal eser biçiminde basıma hazırlayıp çevirdi.

Son yüz yıl içinde bu mitleri açıklamak için pek çok kuram geliştirildi. Örneğin, Sigmund Freud aynı anda hem Yunan mitolojisinin kökenlerini hem de insan tininin işleyişini araştırarak (bize "Oedipus kompleksi" terimini kazandıran) Oedipus'un babasını öldürdükten sonra annesiyle ensest ilişkisine girmesinin öyküsünü ya da (bize "narsisizm" terimini kazandıran) bir su birikintisindeki kendi görüntüsüne âşık olan Narkissos'un kendi kendisine duyduğu aşkın öyküsü –Ovidius'un şiirinde unutulmaz bir bölümdür– gibi öyküleri ele aldı.* Bu öykülerde, onların farklı sürümleri ve yorumlarında bulunan anlamlar hızla çoğalmaktadır – sahte olanların yanı sıra esinlenmiş olanlarla. Bu "kartopu" olgusu klasik Yunan ile Roma'yı inceleyenle-

* Özgün yazılarında mitlerden yararlanan bir başka yazıcı da Walter Benjamin'dir. "Proust İmgesi" adlı yazısında, *Yitik Zamanın Peşinde* adlı büyük yapıtını yazarken Proust için önemli olanı, "hafızasının dokuduğu ağ" diye saptar: "Hatırlamanın Penelopia tülü." Fakat yazarın anımsayışı gayri iradi bir anımsayış olduğundan, Benjamin'e göre bu tür bir anımsama da unutuşa yakındır ve tül de "unutuşun Penelopia tülü" olacaktır. Bu özgün çözümleme için bkz. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk* [(yay. haz.) Nurdan Gürbilek (İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı, Ocak 1995)] içinde s. 102, "Proust İmgesi", çev: Orhan Koçak.

Ayrıca, mitlerin (özellikle Plinius'un sanat miti ve Platon'un bilgi miti) esinlediği kuram ve düşüncelere ilgi duyan okur son derece incelikli ve kışkırtıcı bir kısa tarihe bakabilir: Victor I. Stoichita, *Gölgenin Kısa Tarihi*, çev.: Bilge Aydın (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006). (y.n.)

ri hem mitlerin bir zamanlar ne anlam taşıdıklarını hem de bunun daha sonraki yorumlarından nasıl farklılaştığını (ve bu yorumlar yoluyla derinleştirildiğini) tekrar tekrar yeniden düşünmeye yönlendirdi. Örneğin, Freud'un Oidipus'u Sophokles'in *Oedipus the King* (Kral Oidipus) adlı oyununa ilişkin yorumlarımızda ne türden farklılıklar yaratabilir? Artık Sophokles'i Freud'a göre mi yorumlamamız gerekmekte?

Ancak, Frazer ve onun nesli açısından, Yunan mitolojisini kültürünü incelerken gündemlerinde başka konular bulunmaktaydı, özellikle de din açısından. Frazer'ın akademik kişiliğinin ilk yıllarında, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında, *Klasik Sanat* aşağı yukarı her açıdan Hıristiyan olanlar kurumlar çerçevesinde incelenmekteydi. Üniversiteler küçüktü ve büyük ölçüde lordlar ile lord adayları için ayrılmıştı: eğitmenlerin çoğu da din adamıydı. Ancak, Yunanistan'ın ihtişamı ile Romanın büyüklüğü büyük ölçüde pagan başarılarının sonucuydu. Öğretim dünyasına kilise hakim olmuş olsa bile, *Klasik Sanat* yine de Hıristiyanlıktan ayrı duran dünyayı anlamanın bir yolunu önermekteydi. Bunun da ötesinde, pagan *Klasik Sanat*'ın otoritesi resmi Hıristiyanlık kurumundan farklılık gösteren bol sayıdaki radikal yaklaşıma meşruluk kazandırmakta kullanılabilirdi.

Eski dünyanın dinsel deneyimi, tanrılar ve tanrıçalar hakkındaki mitlerden halk içinde hayvan kurban edilmesi ritüeline ve çok çeşitli tuhaf yerel alışkılara ve bilgilere kadar, büyük bir hevesle incelendi. İÖ dördüncü yüzyılda felsefeci Platon'un düşlediği ve *Republic* (Devlet) ve *Laws* (Yasalar) adlı kitaplarında özellikle betimlediği ütopik dün-

yalar, radikal düşünürleri tamamen laik bir eğitim felsefesi oluşturup geliştirme konusunda cesaretlendirdi. Hıristiyanlık tarafından yasaklanmış yaşam değerleri ve seçenekler Yunan ve Romalılara yönelik uygulamalarda ve tartışmalarda destek ve siyasal güdü buldu. Bu nedenle de, örneğin, Platon'un doğa aşkını ve arzuyu ele aldığı *Symposium* erkek homoseksüelliğinin çeşitli yönlerinin savunulmasında kullanıldı: Platon erkeklerle oğlanlar arasındaki cinsel ilişkileri sıradan kabul etmekle kalmıyor, aynı zamanda (diğer aristokrat çağdaşlar gibi) bu ilişkileri cinsel arzunun en üst ve en asil biçimi olarak yansıtıyordu.

Oy verme hakkı ve demokrasiden etyemezliğe, kamutanrıcılığa, özgür aşka, biyobilime ve soykırıma kadar her türden ayrıksılık *Klasik Sanat* içinde kendisine bir örnek ve yetke buldu. Friedrich Nietzsche gibi yirminci yüzyılın sonlarında yaşamış bir guru ve klasik uzmanının, *Klasik Sanat* öğrencilerinin sözdizimlerinin anlaşılırlığını artırmak ve sözüm ona ahlaksal kararlılıklarını yüceltmek için okudukları metinlerin aynılarını temel alarak, evrenin "Apollonvari" denetim ile "Dionysosvari" serbestlik arasındaki gerilim tarafından ayakta tutulduğunun büyük bir hevesle dile getirmesi çarpıcı bir paradoks.

Bu dünyada, Arkadia dağlarındaki Apollon Epikourios Tapınağı'na yapılacak bir gezi herkese kendi hayalindeki heyecanı vaat ediyor olabilir; Pausanias ise (modern "yardımcı"sı Frazer ile birlikte) İsa'dan öncesinin ilkel, yabancı bir dünyasına rehberlik etmekteydi. Bu pagan kültürün büyük bölümünün "uygarlık" adına korunması elbette pek çok insanın yararınaydı. Bunun bedeli de; klasik yazının, Victoria döneminin uygar bir kültüre ilişkin görüşlerine

uymayan yönlerinin yeniden yorumlanması, kırpılması ya da, son çare olarak, yasaklanması olabilirdi. Böyle olunca da, "platonik aşk" ve "platonik ilişki" kavramları Platon'un eserlerinde yer alan ve bugün artık hiç kimsenin desteklemediği yorumlardan türetilmiştir; platonik sıfatı Platon felsefesini yorumlama tarihinin sonucudur.* Yunan trajedisinde sergilenen dehşet verici suçlar ve ıstırap da acımasız ahlaksal örnekler olarak alınırken Atinalı komedi yazarı Aristophanes'in okullardan ve üniversitelerde kullanılmak üzere hazırlanmış metinleri mesleğinin öngördüğü cinsellik içeren şakalar ve açık saçık sözlerden sürekli uzak durmaktaydı. Bir bakıma, paganlar zamanından önce Hıristiyan yapılabilirdi. Vergilius'a "*doğası gereği* Hıristiyan bir ruh"a sahip olduğu için Hıristiyanlıkta onursal bir konum veren tek kişi Dante değildi. On dokuzuncu yüzyılda birçok akademisyen Vergilius'un İsa'dan bir nesil önce yazılmış şiirlerinden birinin Mesih'i müjdeleyici, İsa'nın doğumunu müjdeleyici olarak yorumlamaktaydı. Her ne olursa olsun, Frazer gibi biri, klasik dünyanın sınırlarında, yabanıl vahşetin ve yabancılığın "kalıntıları" ve "izleri"ni bulmayı daima umabilirdi.

* Walter Benjamin okurları yazarın *özel* adlara atfettiği değeri bilir. "Özel ad, insanın Tanrı'nın *yaratıcı* kelamıyla ortaklığıdır. (...) *Adda, insanın tinsel özü kendisini Tanrı'ya iletir.*" Ana babaların çocuklarına ad verirken –bilmeden de olsa– onları Tanrı'ya adamalarıyla, insanla Tanrı arasında mutlak yaratıcı bir bağ kurulmuş olur. Bu bilginin ışığında, Benjamin, platonik aşkın –adın el sürülmeyecek yazgısında ortaya çıkan– yüksek gerilimini bir başka fragmanında aydınlatır. Bu esinleyici yazılar için bkz. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", çev: Haluk Barışcan, s. 169; sonra bkz. Walter Benjamin, *Parıltılar*, "Kısa Gölgeler I – Platonik Aşk", çev.: Yılmaz Öner (İstanbul: Belge Yayınları, 1. Baskı, Kasım 1990), s. 24. (y.n.)

Frazer'ın Pausanias'ın kupkuru ve büyük ölçüde duygusallıktan uzak yolculuğunu oraya koyması "kökeni"ne yakın duran insan denen hayvanın, uygarlaştırılmamış yaratığın "kültür" tarafından bastırılmasından önceki, büyük ölçüde korkutucu ve o ölçüde de çekici anlatısını yarattı. Nasıl ki Pausanias İÖ beşinci yüzyıl Atina'sı konusunda nostaljikse, Frazer da, kendi açısından, zaman içinde geriye giderek insanlığın doğal koşulunu bulmaya çalışıyordu; ona göre bu koşul Yunanistan'ın ilk aşamalarında ne ise on dokuzuncu yüzyılın hâlâ "vahşi"lerin elinde olan yerlerinde de oydu. Öykü modern, Hıristiyan, Avrupalı *usun* zaferiyle sonuçlanmış olabilirdi. Ama birçokları açısından, bu *usu* klasik uygarlığın yüzeyinin altını araştırma zevki için kullanmak çekiciydi. Yunan mitolojisine ait erotik açıdan değişken ve saçmalık derecesinde şiddet içeren öyküleri Pausanias'ın Yunanistan'ının kuytu yerlerinden ve kovuklarından gelen tuhaf ve muamma yüklü kült uygulamaların uyarılarıyla bir araya koymak, hayal gücünde tam bir başkaldırıya neden olabilirdi. Hâlâ da olmakta.

Araştırmanın niteliği ne olursa olsun, klasik bir metinden alınma tek bir tümcenin incelenmesi bile daha önceki araştırmalarla temasa geçmeyi içerir. Varoluşun bütünselliğine ilişkin en kapsayıcı birincil kuram ile güvenilmeyen el yazmalarındaki yanlış sözcüklerin eksiksiz çözümlemesine harcanan enerjinin çoğu, bir yerlerde, *Klasik Sanat* öyküsünde buluşmakta.

VII. Bölüm

YENİDEN OLUŞTURMA SANATI

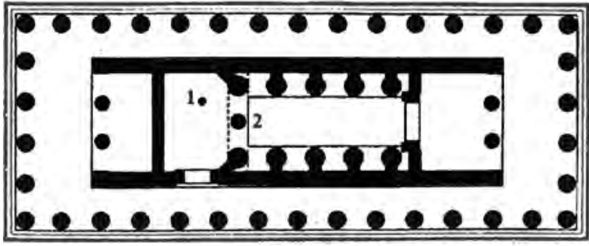
Ana Plan

Pausanias'ın Bassae hakkında anlattıkları, gördüğümüz gibi, Bassae'de tanrı Apollon'a verilen unvan üstünde yoğunlaşır: "Yardımcı". Pausanias tapınaktan ilk söz ettiği yerde –Arkadia'nın en büyük kenti "Megalopolis'i süslemek için [Bassae'den] getirilen dört metre boyunda bronz bir heykel"in mutlaka görülmesini önerirken– bu unvan için bir açıklama önermektedir. Tur tapınağa ulaştığında, *Guidebook* neredeyse bir tek Apollon'un sıfatı üzerinde durmaktadır. Her ne kadar Pausanias bir sonraki paragrafta anlatısının ilk elden yapılan bir ziyaretin sonucu olduğunda ısrar etse de, pek azı gözlemlere dayanır. Çabucacık, tapınağın taş, çatı ve diğerlerinden oluştuğunu ve Peloponnesos'taki bütün tapınaklar arasında güzellik ve simetri açısından ikinci sırada yer aldığını anlatır. Ama, Megalopolis'te gördüğü tanrı heykelinin artık orada olmaması dışında, tapınağın iç mekânı hakkında hiçbir bilgi vermez.

Dış mekânda yer alan heykel ya da resim türünden hiçbir dekorasyonu da, tapınak için not vermekten kaçınmamasına karşın, dile getirmez.

Bölgeye ilişkin modern anlatılar kendi önceliklerine sahiptir. Frizin tamamen eksiksiz bir biçimde kurtarılması ve tapınağın heykellerinin geri kalanının da tamamen yol olması kaçınılmaz olarak dikkatleri friz üstüne yoğunlaştırdı. Ama ne tür bir ilgiyi hak ettiği konusunda ortak bir görüş bulunmamakta. Pausanias'ın üzerinde durduğu konular, bölgenin özellikle "dinsel" tarihi ve süslemelerinin "sanatsal" niteliği hâlâ ilgimizi çeken konuların başında yer almakta. Ama biz Pausanias'ın belki de sıradan kabul ettiği ve hatta bahsetmenin kendine yakışmayacağını düşündüğü şeylerle de ilgilenmekteyiz – özellikle de, tapınağın yerel topluluğun yaşamlarındaki rolüyle ve ziyaretçilerin taşlara kazınmış mitsel simgelerde neler gördükleriyle. Nasıl ki Pausanias'ın yalnızca "tipik" bir eski tepkiyi temsil ettiği söylenemezse, tek bir modern görüşün, hatta kendi görüşümüzün, herkes adına konuşabileceğini ileri sürmek de yanlış olur.

Yunan ve Roma tapınakları hiç kuşkusuz tutucu bina biçimleridir. Temel plan İspanya'dan Suriye'ye kadar klasik dünyanın her yerinde kolaylıkla tanınabilir ve bulunabilir: katı malzemeden yapılan bir çatının altında önün arkadan ayrıldığı, çoğu zaman ikiye bölünmüş bir orta bölümün çevresinde sıralanmış sütunları taşıyan dikdörtgen bir taş platform. (Bassae'nin planı için, bkz. Resim 16.) Bu tapınakların belirli bölümleri heykel bezemeler taşımaktaydı. Her bir uçtaki sütunların yukarısında üzerleri işlemeli bir seri mermer panel vardı ve çatının ön ve arkalara denk



Resim 16. Bassae Tapınağı'nın temel planı; 1: Apollon heykeli, 2: Korint başlıklı sütunlar.

düşen üçgen biçimde yüzeylerine, dam saçaklarının oluşturduğu üçgen şekil içine, heykel figürlerin bir kompozisyonu bazen öylesine bazen de ustalıkla yerleştirilirdi. Ana bölüm içinde, tapınağın tanrısının heykeli baş köşeye, normalde ana girişe bakacak biçimde yerleştirilirdi; ama tapınağın ilahi varlıkların evi olduğunu vurgulamaya yardımcı olsunlar diye baş köşedeki bu heykele başkaları da eşlik etmiş olabilir.

Bu dekorasyonun büyük bölümü parlak renkler içindeydi. Bizim bugün parıldayan beyaz mermerlerinden ötürü hayranlık duyduğumuzu heykeller aslında çok parlak kırmızı, mavi ve yeşil renklerde boyanırdı. Bu da bizim eski bir tapınağın özün görünümünü tam olarak anlayabilmemizin en zor bölümünü oluşturmakta – çünkü bu gerçek bizim klasik kusursuzluk görüşümüzle ya da çıplak bir dağın yamacına tünemiş bembeyaz bir tapınağa ilişkin romantik izlenimimize taban tabana zıt. Arkeologlar herhangi bir tapınağın ne kadarının boyayla kaplı olduğu konusunda

fikir birliği sergilemezler. Bugüne kadar kalabilen boya izlerinin çözümlemeleri de bir sonuca ulaştıracak türden değil. Bazılarına göre boya çoğu zaman önemli ayrıntılara katılmakta, izleyen kişinin dikkatini çekmek için ayrıntıların vurgulanmasında kullanılmakta, ya da bir frizin arka planına yumuşak renkte bir boya sürülerek figürlerin ön plana çıkması sağlanmaktaydı. Diğerleri daha cesur davranarak bizim bugün çok değerli kabul ettiğimiz narin ayrıntıların etkisini azaltacak parlak bir boyanın mermerin her yanına uygulandığını savunmaktadır. Her ne olursa olsun, belirli bir düzeyde boya kesinlikle eski tapınaklarda, dekorasyonunun standart repertuarının bir bölümü olarak, önemli bir unsurdu.

Ama tapınaklar yalnızca tutucu değildi. Her ne kadar hepsi de belirli bir biçimde aynı tipi taşısalar da, her biri aynı zamanda eşsizdi, bir doğaçlama, bir deneydi. Bassae'deki tapınağın gösterdiği gibi, genel kalıp dahilinde çeşitliliğe bol yer vardı – hem mimaride hem de dekorasyonda. Frizin kendisine birazdan döneceğiz. Şimdilik, binanın dışını süsleyen heykellere ve iç mekânın bütünsel yapısına odaklanalım. Bu da tapınağın kendi eşsizliğini sergileyişinin farklı yönlerini görmemize yardımcı olabilir.

Dış mekândaki heykeller, frizin aksine, yalnızca küçük parçacıklar halinde kalmış. Görünüşe bakılırsa binanın damındaki üçgen boşluklarda heykel yoktu, ama, yaygın yapıya uygun olarak, her bir uçtaki sütunların yukarısında üstü kabartılı altı panellik bir seri (bunlar için mimaride kullanılan teknik terim "metope"dir) bulunmaktaydı. Bu parçalardan biri tanrı Apollon'un ayırt edici simgelerinden biri olan liri çalmakta olan bir figürün bir parçası gibidir (bkz.



Resim 17. Parçalanmış bir metopenin yeniden oluşturulmuş biçimi. "Lir çalan" Apollon'u gösteren parça Resim 2'de görülmektedir.

Resim 17). Diğer parçalarda Apollon'un babası tanrı Zeus'un birçok betimlemesine benzer biçimde pelerinli bir erkek figürü oluşturur gibidir. Diğerlerinde, belki de dans eden kadınlara ait olan kıvrılan bir kumaş yer almaktaydı. Bu parçalara bakarak panellerde hangi sahnelerin betimlendiğini kesin olarak söyleyebilmek olanaksız, ama betimlenen karakterlerin belirli bir yerel efsaneye yeterince gönderme de bulunduğunu ileri sürecek kadar bilgiye sahibiz.

Tapınak neredeyse kesin bir biçimde kendi kimliğini –"Apollon Epikourios Tapınağı"– ön kapısı üzerindeki bir metopenin üstündeki lir çalan tanrı figürüyle (yanında da dans eden periler ya da sanat tanrıçalarıyla) ilan etmektedir. Apollon'un babası Zeus'un figürü de Arkadia'nın bu ücra köşesinin Yunan mitolojisinde önemli bir yer edinmesine neden olan çok ünlü öyküye dokundurmada bulunma amacına hizmet edebilir. Çünkü, mitolojiye göre, Zeus doğduğunda onu yok etmeyi kafasına koymuş olan baba Kronos'tan korunabilmesi için bu tepelerdeki bir mağaraya saklandı – bakıcıları da onun ağlama seslerini hiç de müzikal olmayan gürültüler çıkararak bastırıp bu gizlenme yerini korudular. Eğer bu öykü Bassae'de sergileniyor idiyse, bu öykünün parçacıklarını bir araya getirebilenlere Arkadia'nın dünya düzeninin, Zeus'un egemenliğinin tüm evrende kurulmasının mitsel kökeninde oynağını rolü ilan edebilmekteydi.

Tanrıyla Aynı Çatı Altında

Phigaleia'nın yamaçlarından gürültülü bir biçimde, kıvrıla kıvrıla indikten sonra tapınağın önünde açık havada duran Apollon sunağının önünde toplanan tören kalabalığını gözümüzde canlandırmak zor değil. Rahipler duaları ve tanrıya verecekleri kurban için hazırlık yaparken kalabalığın sessizlik içinde dikilmelerini hayal etmek de zor değil. Tapınağın yukarılarındaki dekorasyona bakan herhangi bir kimse Apollon'un liriyle gerçekleştirdiği uygar müziğin kökeninin baba Zeus'u korumak için, zamanın başlangıcının çok yakınlarında, hem de buraya çok yakın bir

yerde gerçekleştirilen vahşi seslere dayandığı biçimindeki biraz da böbürlenilerek anlatılan öyküsü "okuyabilirdi".

Bunların çoğu varsayıma dayanmakta. Pausanias bize bu türden şeyler anlatmaz – ve biz de hem tapınağın dışını süsleyen heykeli hem de bu heykelin önemini ve benimsenişini yeniden oluşturmak için işe birkaç küçük kırık mermer parçasıyla (lir çalan bir el, bir gövde parçası, birkaç giysi parçası) ile başladık. *Klasik Sanat*'ın işinin bir bölümü bu türden *yeniden oluşturma*, bütünün bir zamanlar neye benzediğine ve ne anlam taşıdığına ilişkin bir fikir vermek için dağınık parçaları bir araya getirmeden ibarettir. Hemen her zaman da tartışmaya açık. Örneğin, başka insanların bu metopelerin Bassae'deki tapınağın yukarılarında ne betimledikleri konusunda farklı fikirleri var. Ama bu yalnızca bir *tahmin işi* değil. Her şeyden öte, ne kadar çok parçalı olurlarsa olsunlar kalanları eski dünya hakkında diğer tüm bildiklerimiz bağlamında görebilmeye bağlı.

Burada bizim yeniden oluşturma eylemimiz kısmen bizim tanrı Apollon'un günümüze kalmış diğer betimlemelerine dayanmakta – Apollon çoğu zaman lir çalarken betimlenir. Bu tapınakta bulunan lir çalan bir el parçası da tanrı Apollon'un kendisini çağrıştıracaktır. Ama bu yeniden oluşturma eylemi aynı zamanda bölgenin eski mitlerini ve öykülerini tanımakla ve Arkadia'nın Apollon'un babası Zeus'un öyküsünde özellikle önemli bir nokta olduğunu bilmekle de bağlantılı. Bir başka deyişle, tapınağı yeriden bir araya getirme süreci bizi bölgenin kültürünün bütününe götürmekte.

Dış dekorasyonun yeniden oluşturulması da tapınağın, standart bina yapısıyla bile, bireyşellik savında bulunabil-

mesinin yollarından birini gösterir. Girişin yukarısındaki heykeller özellikle bu tapınakla bağlantılı tanrıya ve belirli yerel efsanelere gönderme yapıyor olabilirdi; iç mekânın yerleşimi bu bireyselliği çok farklı bir yoldan sağlar.

Bir tapınağın içi tanrının imajını barındırır ve yüzyıllar boyunca biriken adaklar ile sunuları saklardı. Dışarıdaki sunağın çevresinde gerçekleşen törenler ile ritüellerde ve sunağın üstünde gerçekleştirilen hayvan kurban etme törenlerinde rolü ya çok azdı ya da yoktu. On dokuzuncu yüzyıla ait yeniden oluşturma planı (Resim 18) çatıda bir aydınlatma deliği olduğunu da ileri sürerek, bu sahneye ışık tutabilmek için elinden gelenin en iyisini yapmakta. Ama bu türden bir düzeneğin bulunduğuna ilişkin hiçbir kanıt yok ve günümüzde hiç kimse de bu türden bir deliğin bulunduğuna inanmıyor. Bu nedenle de bu resimde resmedilenden daha kasvetli bir ortamı hayal etmemiz gerekir.

Ancak, diğer açılardan bu yeniden oluşturma yeterince doğru. Kendi başına duran sütunların alışılmış dizisi yerine tamamen yenilikçi yarı sütunların kullanımı duvarların daha uzak görünmesini sağlamakta ve ziyaretçilerin tapınağın iç boyutlarını daha geniş algılamasına neden olmaktaydı. Bu sütunların yukarısında, friz bölümün dört köşesini dolanmakta, kasvetli havaya ürkütücü bir görünüm vermekteydi. Ziyaretçiler içeri girdiklerinde, resimde görüldüğü gibi tam önlerinde tek bir sütun durmaktaydı – binadaki diğer sütunlardan tamamen farklı olarak. Bu, Bölüm 2'de dile getirdiğimiz ve eski dünyanın herhangi bir yerinde görebileceğimiz sütun tipinin ilk örneği olan ünlü "Korint" sütundur (Resim 2'de gösterilmekte). Burada bu sütun bölümün ana yapısı ile ötesindeki küçük alan arasında bir tür



Resim 18. Tapınağın içi: On dokuzuncu yüzyılın gözüyle.

çerçeve oluşturur. Bu alanda, muhtemelen, dağ yamacına bakan en soldaki girişe açılan sağdaki köşede Apollon heykeli duruyordu. Bu, muhtemelen, kenti süslemesi için görüldüğünde Pausanias'ın Megalopolis'te gördüğü dört metre yüksekliğindeki özgün Apollon heykeliydi. Yetersiz sayıda kalıntıdan yola çıkarsak, Bassae'de bunun yerine mermerden ayakları, elleri ve başı olan ama tahta bir çerçeveden oluşan bedeni bir giysiyle örtülen başka bir Apollon heykeli yerleştirildi. Bu, bronzdan ya da tamamen mermerden yapılmış bir heykele oranla daha ucuz bir alternatifti. Ayrıca, kutsalların kutsalı yerinde "Büyük Kent"ten gelebilecek kudretli yağmacılar/koleksiyoncular/tapınanlar tarafından rahat bırakılması da daha büyük olasılıktı.

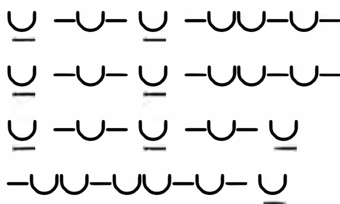
Bu iç mekân yerleşiminin ayrıntıları kesinlikle eşsizdir. Standart planda, tapınağın mimarları bazı çarpıcı nitelikler denediler. Özellikle başka hiçbir tapınakta, her ziyaretçinin dikkatini çekecek bir biçimde, alanın merkezine yerleştirilmiş bir *sütun* yer almaz. Başka hiçbir tapınakta ana kült heykel merkez eksenin dışına, yan kapılardan birine bakacak biçimde yerleştirilmez. Başka hiçbir tapınakta iç bölmesini boydan boya dolaşan heykelli bir friz bulunmaz. Neredeyse bütün Yunan tapınakları Doğu yönüne bakarken bu tapınağın binası alışılmadık bir biçimde Kuzey'e dönüktür.

Onların Dünyası, Bizim Bulmacamız

Bütün bu nitelikler için açıklamalar ne olursa olsun, en önemli nokta temel standart planı yitirmeden desende gerçekleştirilen çeşitliliktir. Bu açıdan Bassae'deki tapınak klasik

kültürün çoğuna özgü nitelikleri taşır. *Klasik Sanat*'ın diğer alanları için de benzer nitelikler dile getirilebilir. Örneğin, hem Yunan hem de Roma şiiri daima "metre"nin katı kurallarına göre yazıldı; bu kurallar bir şiirin tamamı boyunca "uzun" ve "kısa" heceler için belirli çeşitleme türlerini belirlemektedir – söz konusu şiir binlerce satırdan oluştuğunda bile (bkz. Resim 19). Günümüzde bu şiiri okumanın amaçlarından biri klasik şairlerin bu çerçeveyi *nasıl* kullandıklarını, metrik kuralların farklılığı nasıl barındırdığını, yeniliği olanaklı ve özgünlüğü de tanınabilir kılmayı, aynı zamanda da her bir yazarın izlediği standart şiir oluşturma kalıplarını belirlemeyi nasıl başardığını anlamaktır.

Ama az önce anlatılanlar ışığında, frizi yeniden göz önünde bulundurma zamanı geldi. İşin ilginç yanı (neredeyse eksiksiz bir biçimde kaldığı gerçeğine karşın), friz çok ciddi yeniden oluşturma sorunları doğurmakta. Tapınaktaki yıkıntılar arasına dağılmış yirmi üç panelin çıkarılması, taşıma için paketlenmesi ve sonunda Londra'da sergi-



Resim 19. Klasik şiir şematik biçimde gösterilebilir. "Uzun" ve "kısa" hecelerin bu özel yapısına "Alcaic kıta" denmektedir. Bu yapıyı keşfettiği düşünülen lirik şair Alkaios'un adını taşıyan bu yapı, "Sapphic kıta" ile birlikte, Horatius'un *Odes* adlı eserinde çok sık kullanıldı.

lenmek üzere yeniden bir araya getirilmesinin bir sonucu, tapınaktaki özgün yerleri ya da sıralamaları konusunda hiçbir kesin kanıtımız olmaması. Her bir parça birbirinden tamamen bağımsız olarak, birbirleriyle hiçbir biçimde örtüşmeden yontulduğu için bulmaca daha da zorlaşmakta. Panellerin çoğunda gergin bedenlerin karmakarışık biçimleri betimlenmekte. Bunun sonucunda da, frizin kesin yapısının, hangi panelin özgün tasarımda hangi panelin ardından geldiğinin, arkeologlar arasında hâlâ yoğun bir tartışma konusu olması. Bölüm 1'de gördüğümüz gibi, bu yap-boz şimdilik genelin kabul edeceği bir çözümden uzak.

Ancak, frizde iki öykünün betimlendiğinden herkes emin: Zeus'un birçok oğlundan biri olan kahraman Herakles önderliğindeki Yunanlar ile erkekler olmadan yaşayan ve savaşan mitsel bir kadın ırkı olan Amazonlar arasındaki bir muhabere; ve yarı insan yarı at mitsel bir ırk olan Kentaur'larla Lapith'ler adı verilen bir Yunan boyu arasındaki dövüş. Bu öykülerin her birinin eksiksiz frizin iki uzun yanından biri ile kısa yanından birini kapladığını düşünmek yanlış olmaz. Ama hiç kimse bu iki öyküyü bu düzenleme içinde düzgün bir biçimde yerleştirememekte. Öykülerden birinin yüzlerden en az birinde diğeriyle örtüşmesi gerekir. Bu da yeniden oluşturma sorununu daha da karışık hale getirmekte.

Ama iki panel üzerindeki iki sahne iyice belirgin (Resim 20 ve 21). Bunlardan birinde, Apollon Kentaur'lardan birini okunu doğrulturken, ikiz kız kardeşi Artemis erkek geyiklerin çektiği savaş arabasının dizginlerini tutmakta. Diğerinde, aslan derisi giyen Herakles asasını bir Amazon'a savurmakta ve o da kalkanının arkasına saklanarak gerile-



Resim 20. Apollon ve Artemis çatışmaya giriyor: Bassae frizinden.

mekte. Birçok kişi Herakles'in olduğu bu panelin merkez konuma uygun olduğunu, diğer figürlerin de sola ve sağa yayılabileceğini düşünmekteler. Bu panel aynı zamanda akademisyenlere Atina'daki (muhtemelen aynı mimar tarafından tasarlanmış olan) Parthenon'un çatı üçgeninde yer alan sahneyi anımsatmakta; bu sahnede tanrıça Athena ile rakibi Poseidon'un figürleri birbirlerinden aşağı yukarı aynı biçimde başlamakta. O halde bu panelin kompozisyonda odak noktayı oluşturması gerekir: Korint başlığın yukarısına yerleştirilirse ziyaretçilerin bakışlarını sütundan yukarı doğru, bu merkezi ana doğru yönlendirir. Ve eğer konumu gerçekten de buysa, o halde muhtemelen Apollon ve Artemis'in oluşturduğu grubun da bölmeden çıkmak için döndüğümüzde bakışlarımızı yakalamak üzere ana girişin yukarısında yer alması "gerekir".

Yeniden oluşturmaya yönelik bu ayrıntıların hiç birinin bizi ilgilendirmesi gerekmez. Betimlenen sahnelerin ayrın-



Resim 21. Herakles Amazonlarla savaşıyor: Bassae frizinden.

tıları da. Bu sahneler "Amazonomachy"* gibi tuhaf ve hatta "Lapithocentauromachy" gibi devasa bir unvana sahipler, çünkü Yunanlar, her zaman olduğu gibi, buna da bir ad uydurmuşlar ve bu devasa sözcükler değindikleri devasa yapılara uymaktalar. Ama bu görsel öyküler kesinlikle klasik sanat ve kültürün standart repertuarının parçasıdır; klasik tapınak heykellerinin bulunduğu her yerde bulunabilir. Bassae'de taş içine kazınan ve bu yamaç tapınağının Yunan kültürünün geniş dünyasına ait olma savını doğrulayan bu öyküler, bu anıtın herhangi bir kentin en gururlu mermer anıtları arasında yerini alması için uygundur. Aslında, bu figürlerin bu binanın kamuya ait bir tapınak olduğunu doğruladıklarının belirtilmesi gerekir – tıpkı "klasik" niteliklerin bu binanın soyundan gelenleri doğrulaması gibi: bankalar, mahkeme binaları, müzeler ve modern dünyanın herhangi bir büyük kentinde yer alan resmi binalar. Klasik biçemde heykellerle dolu sütunlar ve çatı üçgenleri bir binanın kamusal önemini ve ciddiyetini göstermeye yardımcı

* Yunanlılarla Amazonlar arasındaki efsanevi savaşa dair bir betimleme. (y.n.)

olur: örneğin, British Museum'un diğer bir Parthenon olması amaçlanmıştır ve tapınağı andıran cephesi de onun *Klasik Sanat* için bir tapınak olduğunu sergiler.

Yine de, Yunanların Amazonlarla ve Lapith'lerin de Kentaur'larla dövüşmeleri gibi sahnelerin her yerde mevcut olması bunların önemini zayıflatmaz. Tam aksine: mitlerin betimlenmesi ne kadar sık, ne kadar ısrarcı ve ne kadar yinelenici ise, klasik kültür içinde rollerinin merkezi olması da o kadar olasıdır. Gerçekten de, *Klasik Sanat* konulu en heyecan verici çalışmalardan bazıları yakın zamanlarda yalnızca bu tür sahnelerin belirgin önemini araştırma görevini üstlenmiş durumdalar; bu aşamada bir an duraklayıp bu çalışmaların bizim Bassae frizinde gördüklerimizi anlayıp yorumlamamıza nasıl yardımcı olabileceğini düşünmeye değer. Bu da Yunan sanatının bizi hem mit dünyasına hem de daha geniş anlamda din, geleneksel değerler ve Yunanların ideolojisine götürmesine izin vermemizi gerektirecek.

Süper Adamlar, Süper Kadınlar ve Diğer Canavarlar

Herakles'in Amazon bir savaşçıyla çatışmaya girdiği güçlü sahnenin Korint sütunun hemen yukarısına, baş köşeye yerleştiğini zaten belirttik. Herakles klasik dünyada nereye dönseniz karşınıza çıkar. Olympia'daki büyük Zeus Tapınağı'nda, binanın birer yanında altışar olarak yer alan toplam on iki mermer metope sonsuza dek tuhaf kalacak canavarlara karşı üstlenmeye zorlandığı on iki görevi betimler. Roma'da da, Bölüm 9'da göreceğimiz gibi, Hercules

Roma'nın kökenine ilişkin ulusal mitte önemli bir rol oynadı. Herakles/Hercules figürü her yandaydı çünkü o –sorunlu, kafaları karışmış, birleşik, bölünmüş– Yunan ve hem de Romalıları yakından ilgilendiren şeylerden bazılarını temsil ediyordu. Zaman içinde öğrendiğimiz gibi, onu akıllardan çıkarmamak iyi bir şeydi.

İşte bu Herakles Amazon'la dövüştüğünde, ön planda kahramanlara özgü çıplaklığın sergilenişini görürüz – bu çıplaklığa mağara adamlarına özgü bir silah olan asası ve zırh yerine giyip kalkan yerine taşıdığı aslan derisi eşlik eder. Burada güçlü ve kaslıdır, ama bunun dışında miğferleri, kılıçları ve uçuşan pelerinleriyle Amazonlara karşı onun yanında savaşan erkeklerden zorlukla ayırt edilebilir. Onların "düşmanı" olan askerler kolayca tanınacak biçimde kadındır; felaket anları dışında giysileri bedenleri düzgün bir biçimde sarmaktadır – ama onlar da eğitimli birlikler, piyadeler ve süvariler gibi savaşırlar. Çıplaklık bir yana, erkeklerin ordusu birçok açıdan herhangi bir Yunan kentinin savaş alanına sürmek için hazırda beklettiği güce benzemektedir ve bu ordu tüm dünyayı dolaşarak Zeus'un oğlu olduğunu kanıtlamak için canavarları öldüren süper erkek tarafından yönlendirilmekte ve ondan esin almaktadır.

Hâlâ tam olarak kazanılmamış olan zafer cinsiyetleri ait oldukları yere yerleştirecektir. Erkeğin haklılığını kanıtlayacak ve bu canavarlara benzeyen ordunun yaratıklarını silahsızlandıracaktır. Üstelik, Amazonların ne yanlış yaptıkları da net bir biçimde belirtilmez. Bazı öyküler onların Yunanistan'ı işgal ettikleri söyler. Ama görevlerinden biri gereği kraliçelerinin belindeki kemeri çalmaya gönderilen Herakles de *onların* vahşi alanlarını işgal etmiştir. Amazon-

ların yenilmeleri durumunda neyi yitireceklerini nasıl anlayacağız? Bu savaşçı kadınların yenilmeleri neden gerekli?

Bir bakıma, bunun erkeğin gücünün ve kadınlar üzerindeki denetiminin bir gösterisi olduğunu düşünebiliriz: erkekler kılıçlarını tutmak için kemer takarlar, ama kadınların kemeri erkekler *tarafından* çözülür, seks için. Burada, mit içinde, erkeklerin asker ve savaşçı rolünü gasp eden, hatta tamamen erkeksiz bir toplum oluşturma savında bulunan kadınların Yunan erkek düzeninin güçleri tarafından yenilmek üzere olduklarını görmekteyiz. Bu, Yunan erkeklerden ve kadınlardan beklenen uygun cinsiyet rollerinin güçlü bir bildirisidir. Ama aynı zamanda, Yunanlar ile Amazonların çatışmasını friz üstünde betimlenen diğer öyküyle de ilişkilendirebiliriz. Orada, düğün şölenine davet edilen konuk Kentaur'lar gelini kaçırdılar ve damadın da onu kurtarmak için ailesi ve dostlarına önderlik etmesi gerekti. Belli ki Kentaur'lar bu adaletsizlikten, düğün düzenlemelerini canavarca vahşetleriyle bozmalarından ötürü lanetlenirler; öte yandan, onların rakipleri Zeus'un çocukları Apollon ile Artemis'in güçlü desteğini almaktadır.

Bu uzlaşmazlıkları birbirine yakından benzer olarak görmek çekici – at sırtındaki silahlı dişi kombinasyonunun yarı insan yarı at Kentaur'ların canavarca sınırı aşan biçiminde yinelenmesi ve yansıtılması. Eğer bu böyleyse, o halde Amazonların "suçu" Yunan kadınlardan beklenen uygun davranış biçiminden sapma suçundan çok daha ileridir. Erkeklerin savaşçı rolünü üstlenmelerinden ötürü; Amazonların, davranışlarıyla insan topluluğunun en temel kurallarını, evliliğin kurallarını ihlal eden canavarca Kentaur'lar kadar "doğadışı", bir o kadar doğanın sapkınlığı

olarak görülmeleri gerekir. Kentaur'larla Amazonların yenilmesi Yunan toplumunun "doğal" düzeninin yeniden sağlanması anlamını taşır. Friz, bir bakıma, Amazonların Kentaur'ların gerçekleştirdikleri hata olduğunu anlatır.

Tapınak; ilahi koruma altında, cinsiyet rollerini ve toplumun evlilik düzeninin kutsallığını yerine oturtur. Bir toplumun, tanrılarla insanları birleştiren bir mantıkta nasıl işleyeceğini gösterir: erkekler Herakles'in izinden gitmek ve erkekliği elde etmek için çabalamalıdır, tıpkı Herakles'in, sütunların arkasındaki sahneden tapınağına hiçbir çaba göstermeden egemen olan Apollon'la paylaştığı babalığın haklılığını kanıtlamak için savaşmak zorunda kalması gibi. Bassae'ye gelen ziyaretçiler insan toplumuna şart koşulan bir sözleşmeyi bulmaktaydılar – savaş ve evliliğin rollerini, erkeklerin kadınları eğitme ve onları denetleme rollerini tanımlayan bir sözleşme. Ve göz önündeki Apollon dizilerinde (dışarıdaki lir çalan Apollon'dan içerideki dev heykele ve sola dönünce gördüğünüz ölüm dağıtıcı savaşçıya kadar) dünya üzerindeki ilahi kudret, savaş ve müzik sanatları yoluyla, hem kurtuluş hem de şiddet olarak görülebilirdi.

Bu türden bir çözümleme heykellerin gösterdiği şeye çok yakından bakmamız gerektiğinde, mitsel savaşların "yalnızca" standart repertuarlarından başka görülecek şeylerin de olduğunda ısrar eder. Ama bu çözümleme frizin bir *sanat eseri* olarak sanatsal *niteliğinin* yargılanmasına dayanmaz. Bu bir biçimsel ya da estetik başarı sorunu değildir. Zaten, çözümlememizin özgün biçimine yerleştiriverdiği yıpranmış parçaları incelerken (Herakles'in bir bacağının eksik olduğunu ya da Amazon rakibinin kafasının kopmuş

olduğunu belirtmekle zaman yitirmedik), gözleriniz önünde duran şeye ne düzeyde *hayran* olduğunuzu ya da ondan ne düzeyde *hoşlandığınızı* herhalde merak etmektesiniz.

Ne Varsa Eskilerde Var – En Son Moda

Hemen belirtelim ki bu paneller ilk görüldüğünde gösterilen tepkiler, *keşfedildikleri andan itibaren* çok karışık oldu. Eğer panelleri sevimsiz, kaba saba ve tuhaf orantılı bulduysanız, bu sizin kör ya da zevksiz olduğunuz anlamına gelmez. Örneğin, heykellerin büyük açık artırmasının yapıldığın sırada, Fauvel frizin ikinci kalitede bir mal olduğunu ve İngilizlerin paralarını boşa harcamış olduklarını yazmaktan belli ki büyük mutluluk duymaktaydı. İngilizlerden bazıları bile satın aldıkları şeyin değeri konusunda kuşkuluydu. Henüz birkaç yıl sonra, kendisi de Bassae'yi ziyaret etmiş bir seyyah olan Erward Dodwell şöyle yazıyordu: "Ayaklar uzun, bacaklar kısa ve tıknaz, eller ve ayakların tasarımı da saçma; bu halleriyle kullanılamazlar". Frazer da, Pausanias konulu yorumunda, bu yargıya yürekten katılıyor ve işçilikteki "derin çirkinlikler" ile figürlerdeki "kaba saba tutumlar"a dikkatleri çekiyordu. Daha yakın tarihlerdeki eleştirmenler de aşağı yukarı aynı düşüncedeydi. Örneğin, Yunan Sanatı konulu önemli bir el kitabı biçemin "tuhaflık"ları ve "kaba uygulama" üstünde durmaktadır.

Zavallı paneller adına da daima bahaneler getirilmiştir. Bunlardan en bilineni de heykelin İngiltere'ye getirildiği yıllarda yazan ressam Benjamin Haydon'a ait: "Phigaleia mermerleri geldiler. Onları gördüm. Büyük orantısızlıklar-

la dolu olmalarına karşın, çok güzel oluşturulmuşlar ve belli ki büyük bir dehanın tasarımı bölgesel olarak gerçekleştirilmiş." Bu ifadenin altında yatan görüş, frizin Yunan uygarlığının ihtişamından payını alabileceği, Atina'ya özgü sanatın (örneğin, Parthenon'da Pheidias'ın başyapıtları) büyük eserlerinde gözümüze çarpan sanatsal ışıltıların burada da olduğu, ama Bassae'deki eserin onu yontan sıradan Arkadialı acemilerin yerel ellerinde zevksiz ve sulandırılmış bir hal aldığıdır. Pausanias bizlere Bassae'nin Parthenon'un da mimarı olan İktinos tarafından tasarlandığını gururla yazar, ama hepsi o kadar; friz söz konusu olduğunda sessizliğe bürünmesi, yerel köylüleri bu tasarımı gerektiği gibi uygulayamadıkları için suçlamamıza olanak tanır.

Frizin bazı gizli hayranları da olmadı değil – hiç kuşkusuz, Cockerell bunlar arasında yer alır. Bu kişiler genellikle heykellerin yaydığı enerjiyi, alt üst edici şiddeti, kavgalarda görülen sınırsız vahşetin cesurca ve hiç taviz verilmeden sergilenişini savunurlar. Ama aynı zamanda, haklı olarak, kitaplardaki fotoğrafların ve çizimlerin üstüne eğildiğimizde ya da panellere British Museum'daki odalarında göz hizasında yakından yanaştığımızda, amaçlanan izlenimden fena halde uzaklaştığımız itirazında bulunmaktalar. Bunun yerine Apollon bölmesinin kalabalık iç mekânını ve ziyaretçilerin çok yukarısındaki frizin görülebileceği eğimli açıyı düşünmemiz gerekmez mi? Bu kabartma figürlerin, meşale ışığının kasvetli ortama kattığı bir büyüyüp bir küçülen gölgeler altında, gösterişli renkleri ve karmakarışık savaş sahneleriyle ziyaretçinin tepesinden aşağı bakmasından daha uygun ya da daha etkileyici bir şey olabilir mi?

Klasik Sanat bu türden birçok karışık yorum sorununu içerir. Bugün bile, "klasik" sıfatının (romanlardan arabalara kadar ne için kullanılırsa kullanılsın) normalde onay ya da hayranlık terimi olmayı sürdürmekte. Ama aynı zamanda da eski dünyadan günümüze kalan hangi sanat ya da yazın eserlerinin en iyiler olduğu konusunda büyük tartışmalar yapılmakta. Bu türden yargılar bizim çağdaş kültürümüzdeki değişikliklerden derinden etkilenmekte. Örneğin, soyut sanatın yirminci yüzyılın ilk yıllarında oldukça popüler olduğu dönemlerde, Yunan heykelinin en erken aşamalarını, İÖ yedinci ve altıncı yüzyıla ait olanları, kütleli, stilize edilmiş, neredeyse soyut biçimlerinden ötürü çok değerli görme eğilimi hakimdi. Son yıllarda, Ovidius'un çok zekice ama saygısız dehasının farkına varıldı; oysa bir zamanlar Ovidius'un becerileri değişken ve kendine dönük sululuklarından ötürü sert bir biçimde eleştirilmekteydi. Ve Vergilius'un izinden giden ve eskiden duygusal yapmacık tavırlarından, itibarını yitirmiş bir çağın ürünleri olmaktan ötürü görmezden gelinen epik şairler de günümüzde hem iç savaşın dehşetini keskin bir biçimde lanetlemelerinden hem de Roma imparatorluğunun baskıcı otokrasisi altında düşüncelerini ifade etme siyasal cesaretini gösterdikleri için birçok okuyucuya hitap edebilmekteler.

Bassae örneğinin gösterdiği gibi, yargılarımız, nesneleri nasıl yeniden oluşturduğumuzun yanı sıra, bu nesnelerin özgün bağlamları ve kabullenilişleri tarafından da etkilenmeli. Eğer öncelikle frizin tapınak ortamında nasıl göründüğünü düşünür ve ardından frizi binanın işleviyle ve onu inşa eden, kullanan ve ziyaret eden insanların gelenekleri ve değerleriyle ilişkilendirirsek, frizi daha farklı yargılarız.

Aynısı sanat için olduğu kadar yazın için de geçerli. Bir Yunan oyunu eski dünyada okunmuş ve incelenmiş bir metni temsil eder, tıpkı Rönesans ve günümüzde olduğu gibi; ama bunlar bir zamanlar yazılan ve Atina tiyatrolarının özel bağlamında ilk kez sergilenen yazılardı ve metni bu açıdan ele aldığımızda Yunan tiyatrosuna farklı aklaşmaya başlarız. Tarih ve yeniden oluşturmaya ilişkin teknik konular nitelik ve değerlendirme konularından ve bizim kendi modalarımızdan ve tercihlerimizden ayrı tutulamaz. *Klasik Sanat* bu konuları sürekli eleştiri ve tartışmaya maruz bırakır.

VIII. Bölüm

DÜNYA ÜZERİNDE EN BÜYÜK GÖSTERİ

Alımlı ve Acımasız

Atinalı oyun yazarı Sophokles'in oyunlarını konu alan önemli bir kitap, Bassae'deki tapınağın betimlemesiyle başlamayı tercih eder:

> Arkadia'nın engebeli ve ıssız bir dağ yamacının yükseklerinde Zeus Lykaios'a, yani Kurt Zeus'a adanmış bir tapınak dikilir. Platon'un belirttiği bir efsaneye göre burada düzenli olarak insan kurban edilmekteydi ve etin tadına bakan kutlamacılar kurt haine dönüşmekteydi. Bu sevimsiz bölgeden vadiye inildiğinde, yabanıl ve ıssız bir güzelliğe sahip bir noktada, "küçük vadi", yani *Bassai* olarak bilinen bir yerde küçük bir Yunan kenti tanrılarının en uygarı sayılan Apollon Epikourios, "Yardımcı Apollon" için zarif bir tapınak inşa etti. Bassae'deki bu tapınağa, eskilerin yaptığı gibi Phigaleia kentinden yaklaşıldığında, ziyaretçi hem uygarlık hem de vahşiliğin görselliğiyle karşılaşır. Eskilerde ziyaretçinin önünde

uzaklarda uzanıp giden sipsivri zirveli dağların oluşturduğu arka planda sütunların ve çatı kenarlarının düzenli geometrisi durmaktaydı. Bu ıssız ortamda tek başına, umulmadık bir anda karşınıza çıkıveren tapınak en az bir Atina işi amfora ya da trajedi korolarının şarkıları kadar insan tasarımının saf biçiminin rastlantısal bir örneği olarak görünür. Ama tapınağın hemen ötesinde baskın olan şey dağdır ve o dağlarda dehşet verici ve ilkel bir kült Yunanların tanımıyla insan uygarlığının en temel yasalarından birini çiğnediler: yamyamlığa karşı getirilen yasağı. [C. Segal, *Tragedy and Civilisation* (1981), 1]

Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi, acımasızlık ile zarafetin yan yana gidişi tapınağın içinde devam etmekteydi – friz barbarca karmaşa ve kutsal değerlerin kirletilmesi esnasında kahramanca çabayı, uygar Yunan yaşamını tanımlayan evlilik törelerinin ve cinsiyet rollerinin doğrululuğunun kanıtlanmasını gösterirken, tapınağın içinde belirlenmiş yerinde duran kült heykel de yükselen güneşin ışıkları altında tüm ciddiyetiyle dikilmekte, Apollon'a tapanlara ve sıkıntılı ölümlülerin geneline sakince yardım eli uzatmaktaydı. Bassae'deki tapınağın –yalnızca Sophokles'in oyunlarında değil– Yunan trajedisinde klasik uyum ile sınırları aşan şiddet arasında var olan gerilimleri özetlediği söylenebilir.

"Doğa" ve "kültür" arasındaki çatışma ve çarpışmalar Bölüm 6'da gördüğümüz gibi eski dünyaya ilişkin modern çalışmalarda güçlü bir izlek oluşturur; Frazer'ın *Altın Dal* ve *Pausanias* adlı eserlerine baktığımızda, yazarın, uygarlığın kabuğunun altında gizlenen vahşi ötekiliğin izleri

konusunda dikkatli olduğunu gördük. Bu da Frazer'a hem (British Museum'un girişinin yukarısında, tıpkı klasik bir tapınakta olduğu gibi, çatı üçgeni içinde yer alan heykelin unvanını alırsak) *Progress of Civilisation* (Uygarlığın İlerleyişi) konusunda bir ölçüt sağladı, hem de on dokuzuncu yüzyılın insanlığın evrimi projesine göre pagan tebaaları kendi yerli geri kalmışlıklarından kurtarma gibi yüce bir görevin sağlayacağı memnuniyet duygusuna karşı uyarıcı bir ders verdi. Klasik dünyanın uygarlaşmış zaferlerinin yüzeyinin hemen altında hâlâ her türden "ilkel" iz bulunabilmekteydi.

Doğa ile kültür arasındaki karşıtlık *Klasik Sanat* boyunca, *klasik* olanın tüm evrende Apollon ve Yunanlar tarafından uygulanan soğuk, serinkanlı, saf sınırlama olarak tanımlanıp yapılandırıldığı ve yine *klasik* olanın klasik kültür tarafından esinlenmiş modern Batı geleneğinden geriye doğru gidildiğinde karşımıza çıkacak her türlü aydınlanmanın kaynağı olarak görüldüğü noktaya kadar sürer. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında, 1950'lerde Oxford'ta Yunanca Profesörü olan E. R. Dodds tarafından yazılan ünlü kitap, *The Greeks and the Irrational*, "bizim doğrudan gözlemimize açık olan herhangi bir toplumda bulamadığımız 'ilkel' düşünce biçimlerinden eski Yunanları muaf tutmak" mantıksızdır diyerek şikâyet etmekteydi. Kitabı, klasik dönem uzmanlarına Yunan sanatı ve yazınının vahşilik, manyaklık, Dionysos'a atfedilen aşırı coşkuyla nasıl dolup taştığını gösterme açısından çok etkiliydi. Dodds'a göre, konu Frazer'ın dile getirdiği gibi yalnızca klasik kabuk altında gizlenmiş ilkelin hayatta kalışı değildi; klasik kültürün kendisi kısmen bu tür ilkel unsurlardan oluşuyordu.

Bugün belki de Bassae frizinde Herakles'in Amazonlara karşı kazandığı zaferin ne kadar kuşkulu olduğu ve Kentaurların Lapith'ler tarafından yenilgiye uğratılmalarının da ne pahasına olduğunu görmeye daha fazla eğilimliyiz. "Yunanlılar vahşi değildi" diyerek protesto etmek yerine kendi dünyamızda insanlığın insandışılığı hakkındaki tartışmalar ile eski kültür içindeki benzer tartışmalar arasındaki yakın ilişkileri görmekteyiz. İnsanların birbirlerine yapmayı hayal edebileceklerinin ve kendilerine yaptıklarının en kötüsünü düşünmek, eski dünyadan günümüze kalmış tüm eserler içinde en etkileyici ve heyecan verici olanlar olarak kabul edilen, beşinci yüzyıl Atinası'nda yazılmış ve sergilenmiş Yunan trajedilerinin işiydi.

Heyecana Boğmak

Aiskhylos ve Euripides'in oyunlarının yanı sıra Sophokles'in oyunları da daha dördüncü yüzyılda birer klasikti; o zamandan itibaren çocuklarını "Yunan" olmaları için eğiten Makedon'dan Mısır, Suriye, Türkiye ve hatta Hindistan'ın sınırlarına kadar çok çeşitli topluluklar tarafından ve oğullarına Yunan kültürünün meyvelerini tattırmak yoluyla "uygar" olmayı öğreten Roma'nın seçkin kişileri tarafından eğitim müfredatlarında bu oyunlara önemli bir rol verildi. Bu nedenle de bu trajediler, insan toplumunun ve insanın kendisinin korumak için savaşması –aksi halde kutsal kaos ve yokoluş içinde yanıp gitmesi– gereken düzgüler ve sınırlara yönelik ateşli tartışmalarda anahtar rol oynadılar. Metinlerin kudreti, fikirlerinin niteliği ve saf kor-

kuyu iletmeleri her tiyatroda izleyicileri eline geçirmektedir – tıpkı bizim bu kitabı yazdığımız günlerde Londra'da West End'de sahnelenmekte olan üç Yunan trajedisinin tıklım tıklım salonlara sahnelenmesinin de kanıtladığı gibi. Ayrıca, bu durum hangi metin ya da çeviri hangi oyuncular kullanılırsa kullanılsın, herhangi bir ders sınıfında da kanıtlanabilir.

Trajediler şiddet ile sözcük oyunları, stilize edilmiş unsurlar ve tartışmanın tuhaf bir bileşimidir. Tiyatrolaştırdıkları öyküler berbat olaylar ve ıstırap etrafında döner. Örneğin, Sophokles'in Oidipus soyu hakkındaki oyunlarında [*Kral Oidipus*, *Oedipus at Colonus* (Oedipus Colonus'ta), *Antigone*] Oidipus, üzerindeki lanetten kaçmak için gösterdiği bütün çabalara karşın, gerçek babasını öldürdüğünü, kendi annesiyle evlendiğini ve ensest sonucu doğan çocuklarına babalık ettiğini öğrenmeye mahkumdur; Thebes kendine salgını getiren kişiye lanetler yağdırırken, suçlunun kendisi olduğunu öğrenir; karısı kendini öldürür, Oidipus kendi gözlerini kör eder ve kardeş-oğullarını lanetler; zaten onlar da daha sonraları yaşadıkları kenti iç savaşa sürükleyip savaşta birbirlerini öldüreceklerdir. O zaman bile, Oidipus soyundan hayatta kalabilen birkaç kişinin ıstırap çekip ölmesi gerekmektedir – hem birbirleri uğruna, hem de birbirlerinin elinden. Her bir olay örgüsü tetikte bekleyen dehşetin sahneye sıçrayabilmesi için gerilimi bir parça daha artırırken, dans korosunun şarkıları –neşe ve korku, övgü ve ağıt şarkıları– ama karakter rollerin iki ya da üç tanesinin karşılaşmaları arasında karşımıza çıkar. Bu karakterler kendi durumlarını sunan hararetli konuşmalar yapabilirler; alçakgönüllülük görüntüsü altında haince tuzaklar kurabilir-

ler; ya da birbirleriyle tek satırdan oluşan repliklerle çabucak konuşuverirler. Şiirsel dilin toplam büyüklüğü çok geniştir ve her bir oyun da kendi çizgisini izler – ister aşırı ilkel olsun, kendisini alaya alır olsun, hatta zaman zaman romantik olsun.

Ancak, trajedi metinleri, bir önceki bölümün sonunda dile getirdiğimiz gibi, eski Atina kentinde belirli bir kurumsal bağlamın ürünleridir ve sürekli yenilenen enerjilerine karşın böyle algılanmalarının devam etmesi gerekir. Olay örgülerinin senaryosu içinde yer alan doğa ve kültür arasındaki gerilim oyunların sahne için hazırlanma ve sahnelenme senaryolarında korundu. Çünkü bu trajediler ilk kez olarak tanrı Dionysos için düzenlenen festivallerde sergilendiler: çılgınca içki içip tüm sınırlılıkların gevşetilmesini savunan kaypak tanrı. Ama burada, devlet takviminin belirlenmiş tarihlerinde, Dionysos şehrin sınırlarına, topluluğun düzenli toplumsal yaşantısının bir parçasına sokulmaktaydı. Diğer bir deyişle, Atina'nın bir araya gelen vatandaşları Parthenon'un aşağısında yer alan Akropolis'te oturup Dionysos tiyatrosunu izlemekteydi (bkz. Harita 3). Burada, Oidipus'un trajik kenti Thebes, Atina'nın geleneksel düşmanı, gözler içinde paramparça edilirken, yabanılların tanrısı, kudretli Zeus ile Theba'lı bir annenin çocuğu olan Dionysos bu gösteriyi yönetmekteydi.

İktidar Halkın Ellerine

Bunun da ötesinde, izleyiciler tiyatroya bizim tiyatro gösterimlerimize katılanlarınkinden çok farklı koşullarda

gitmekteydiler. Beşinci yüzyılın sonlarında tiyatro *demokratik* kentin ayrılmaz ve önemli bir kurumu olarak Atina açısından özel nitelikteydi. Geleneksel dinsel tören yürüyüşleri, kurban etme ve rahip eşliğinde yapılan dualar, tiyatro içinde yapılan işten önce gelmekte ve bu işe öncülük etmekteydi. Bunun ardından önceden seçilmiş gösteriler, festival için tasarlanıp yazılan ve kente katkı sağlaması için varlıklı vatandaşların parasal açıdan zorunlu olarak destekledikleri olayların oynanması geliyordu. Bu geleneğin tümü, belirlenmiş jürilerin vereceği bir ödül için bu trajik oyunlar arasındaki bir yarışma biçimini aldı.

İzleyiciler, Atinalı vatandaşlar olarak rollerinin bir gereği olarak, günün ilk ışığından itibaren tiyatroda oturur, kendilerinden derin düşünüp konuya yoğunlaşmaları beklenirdi. Oyunlardaki kadın rolleri de erkekler tarafından oynanıyordu; büyük olasılıkla, bütün izleyiciler de erkekti. Böyle olunca da, bu kişiler aynı zamanda Atina'nın ne yapacağına ve neyi temsil ettiğine oylarıyla karar veren demokratik kitlenin de üyeleriydi; ayrıca bu kişiler vatandaşlar arasından halk tarafından seçilmiş mahkemelerin jüri üyeleriydi. Oyunlardan önce gelen diğer törenler arasında, masraflarını kentin karşıladığı savaş yetimlerinin halka gösterilmesi ile Atina'nın müttefiklerinden, ya da tebaalarından, zorla topladığı ve Parthenon'un Batı kanadında depoladığı gümüş türünden haracın geçit töreni gelmekteydi. Atinalılara kentlerinin emperyalist rolünün ve kolektif ideolojisinin sergilenmesi gösterilere siyasal bağlam kazandırıyordu. Askerler ve yargıçlar, seçmenler ve babalar Atina'nın kendi belirlediği gösteri biçimini izlemekteydi. Tiyatro adına, demokratik kent sergilenmekteydi.

Oyunlar, onları yaratan demokrasiden daha uzun yaşadı. Henüz dördüncü yüzyılda klasik haline gelmişlerdi; çeşitli Yunan kentleri, Sicilya ve güney İtalya'nın yanı sıra Atina stili taştan tiyatrolara yatırım yapmış olan Yunanistan ve Doğu Akdeniz'deki kumpanyalar tarafından turnelerde sergilenmekteydiler. O zamanlar bu kentlerin bağımsızlıklarını kuzeydeki Makedonlar tehdit etmekteydi – önce Makedon Philippos, ardından da oğlu Büyük İskender. Genç İskender'i eğitmiş olan Aristoteles, yirminci yüzyıla kadar Batı kültüründe yazılmış en önemli yazınsal eleştiri parçası olarak kalan trajediye ilişkin kendi çözümlemesini yazdığında, oyunları biçimsel bir soyutlama olarak düşünmekte, siyasal niteliklerini bir kenara bırakırken, daha ziyade yazınsal ve tiyatroya özgü bir tür olarak sınıflandırmaktaydı. Sahne ile izleyici, korku ve acımanın sergilenmesi, hayranlık ve empati arasında dinamik bir işleyiş görmekteydi. Demokratik dizeyin sonuçta Tiyatro'yu yaratacak biçimde indirgenmesi, onun, o zamandan beridir, siyasetin çok farklı düzenlendiği toplumlarda hayranlıkla izlenip sergilenmesini sağladı.

Aslında, beşinci yüzyıl Atina kültürüne – Trajedi ve Parthenon'a duyulan saygı sürekli olarak onun demokrasiyle bağlantısını indirgemeye çabalamıştır, çünkü demokrasinin kendisi ancak çok yakın zamanlarda genel anlamda kabul edilen olumlu bir kavram olarak görülür hale geldi. Başlıca Yunan kentlerinin birleşik güçlerinin Pers güçlerini adeta mucizevi bir biçimde yenmesi Herodotos'un tarihsel anlatısı sayesinde her zaman canlı tutulan ve ardından da kesintisiz bir biçimde "Yunanistan'ın Şerefi" olarak görülen, heyecanlandırıcı bir öyküydü; ama Thukydides'in Atina demokrasisinin Sparta'ya ve Sparta ittifakına karşı

gereğinden uzun süren "Peloponnesos Savaşı"nı kazanamayışını canlı bir biçimde anlatışı, güruh yönetimine doğru çöküşü vurguladı ve daha sonraki siyasal kuramcıların da bunu demokratik her dizgeye özgü hastalık olarak nitelendirmesine neden oldu. Thukydides'in kendisi başarısız bir Atinalıydı (yetersiz görüldüğü için sürgün edilmişti) ama yazdığı tarih demokratik Atina'nın bütününü hedef alarak onu gasp yoluyla beslenip Yunan vatandaşlarının topluca katledilmesinin sorumluluğunu taşıyan ve, çare kalmadığında da, soykırımdan kaçınmayan bir "tiran kent"in gerçekliği olmakla suçladı. Bölüm 4'te gördüğümüz gibi; Thukydides'e göre demokrasinin tek eksiği, liderlerinin tehlike anında devlet adamlığını terk edip demagogluğa sığınmalarıyla kendi kendini yok etmeyi gerçekleştirecek kitlesel sıkıntı ve delilikti. Ancak, Thukydides'in yazıları Atina'nın iktidarı halkın ellerine bırakmak gibi cesaret isteyen bir deneyimi gerçekleştirmesini sağlayan dinden bağımsız akıl ile analitik anlayışın bileşimini barındırır.

Felsefe Düşünmek

Yunan dilinin analitik düşünce kuram üretme için kullanımı dördüncü yüzyılda gelişmeler sağladı. Felsefeciler gerçekliğin doğası, gerçek, toplum, psikoloji, ölümlülük, retorik, etik ve siyaset konusundaki felsefi konulara çözüm ararken dili de kullanıp geliştirdiler. Yunanca –ve özellikle de Yunan felsefi söylemi– eski dünya boyunca mevcut olan en gelişmiş eleştirel gereçti. Kurdukları Dünya İmparatorluğu'nda Yunan dünyasını bölgeler düzeyine indirgeyen Ro-

malılar bile Yunanca'yı üstün görerek ona saygı gösterdiler ve Yunanca günümüze kadar entelektüel çalışmalara esin kaynağı olmayı sürdürdü – özellikle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren. Bu söylem yoluyla Yunanlar insanlık deneyimi dahilindeki sabitlere ve değişkenlere yönelik kozmopolit, kapsayıcı bir görüşü tartışabilmekteydiler.

Aristoteles öncesinde, Platon felsefi öğretmeni Sokrates'in yol göstermesiyle tiyatrolaştırılmış tartışmalar biçiminde (günümüzde "diyaloglar" olarak adlandırılır) felsefi tezler yazmıştı. Platon İÖ dördüncü yüzyılda, Sokrates'in ölümünden birkaç yıl sonra yazmaktaydı. Ama diyalogların tümü de beşinci yüzyıl Yunanistan'ının tam demokratik ihtişamının çöküşünden önceki günlerde yer almaktadır; ayrıca, tümü de Platon'un demokratların nefret ve sorumsuzluğundan beklenecek türden bir kurban belirleme olarak nitelendirdiği suçlamalardan ötürü Sokrates'in İÖ 399 yılında ölüme gönderilerek sonuçta "şehit" olmasına dayanır. (Sokrates'in, Peloponnesos Savaşı'nın ve eksiksiz Atina demokrasisinin son günleri, Platon ve diğer kaynaklar kullanılarak, Mary Renault tarafından *The Last of the Wine* ile romanlaştırıldı.) Tartışmalar huzursuz ve yüzeysel bir biçimde Yunan felsefesinin günümüz Batı kültürü açısından temel nitelik haline getirdiği temel ve nihai sorular çevresinde gezinir. Tartışmalar okuyucularını günlük deneyimden uzaklara taşıyarak, içinde yaşadığımız olağan dünyayı oluşturan gölgelerin gerisinden yalnızca bir parçasını görebildiğimiz "gerçeklik" biçimlerinde kusursuz ve nihai gerçeği hayal etmektedir.

Bu bölümün başındaki parçada Platon'a yapılan gönderme aslında onun *Devlet* adlı kitabından. On kitapta su-

nulan bu uzun diyalog, Adaleti tanımlamaya uğraşma çabası görünümü altında, Atina gibi toplumları sakat bırakan ve Platon'a göre Sokrates'in öldürülmesiyle yapabileceğinin en kötüsünü gerçekleştiren hataların tamamen yok edileceği bir siyasal düzenin planlarını sunar. Platon toplumsal değişim gerektiğinde toplumsal huzursuzluğa gerek kalmayacak istikrarlı bir devleti amaçlar. Platon'un kurgusal Sokrates'i, kitlelerin kendilerine bir kahraman bulduklarında neler olduğunu, her zamanki alaycı tutumuyla, nitelendirirken "Kurt Zeus" ile "yamyamlık" konusunu açar: bu kahraman ne zaman vatandaşlardan birini yok etmeyi gerekli ya da yararlı görse, Arkadia türü bir kurt haline dönüşür: artık bütün dünyada "Tiran" olarak tanınan toplumsal, *siyasal*, yamyama.

Sokrates'in kendisinden hiçbir yazı günümüze kalamadı ve bu nedenle de diyaloglarda onun ağzından dile getirilen görüşlerden ne kadarının tamamen Platon'a ait olduğunu ve bu görüşlerden herhangi birinin gerçekten de Sokrates'e kadar uzanıp uzanmadığını bilemiyoruz. Ama, onu yeniden hayata kavuşturan Platon'un gösterdiği biçimiyle bıkıp usanmayan, daima geleneğin ve statükonun kalıcı değerlerini reddetmek yoluyla daha iyi bir görüşe uzanan Sokrates, demokrasiyi reddetmesine karşın, olsa olsa Atina demokrasisinin bir ürünü olabilirdi. Ve hem onu hem de diyalogların geçtiği beşinci yüzyılı kullanarak, Platon dördüncü yüzyılda kendi bulunduğu konumda kesin bir duruş belirtmeyi uygun görmez. Ortaya çıkan ürün her an patlamaya hazır denecek düzeyde istikrarsız bir demokrasi karşıtı, kapalı tepki ile tutuculuk karşıtı, açık spekülasyon karışımını ortaya çıkarır; bu karışım Yunanca ya da klasik

eğitimi görmüş herkese esin kaynağı olmuş ve herkesi öfkelendirmiştir. Ne de olsa Platon bütün Batılı düşünürler içinde, istisnasız, en iyi *yazardır*.

Siyasete Dalmak – Demokrat, Cumhuriyetçi, Diktatör, İmparator

Modern dünyanın esli siyasal dizgelere ve ideolojilere karşı tutumunda hiçbir basitlik beklentisi olamaz. Ama genelde, örneğin, "Demokratik" ve "Cumhuriyetçi" bayrakları taşıyan partiler arasındaki muhalefet iki eski modelin modern yapıda kullanımını temsil etmektedir. Bir yanda, gördüğümüz gibi, Atina demokrasisi ve de beraberinde, dilerseniz, Atina güruhunun bütün aşırılıkları (güruh sözcüğünün Latincesi *mobile uulgus* "değişken kalabalık" anlamına gelir). Öte yanda, İngiliz krallığına karşı ayaklanmada Fransa'nın Yeni Dünya'yla birlikte hareket etmesini sağlayan monarşi yönetimine karşı devrimsel ayaklanmada insanları bir araya toplayan bir çağrı haline gelen Roma Cumhuriyeti'nin siyaseti. Çünkü Rönesans'tan on dokuzuncu yüzyıla kadar devlet adamlarına ve siyaset kuramcılarına temel kavramsal silahlarını sağlayan Yunanistan değil Roma'ydı: Bu beş yüz yıl boyunca Latince Batı'nın ortak değeri, yönetim ve hukukta paylaşılan bir dil ve *Klasik Sanat*'ın eğitsel müfredatı yoluyla dağıtılan ortak değinme noktalarının çekirdeğiydi.

Özetle, Roma tarihi dört aşamaya tanık oldu. Efsanevi özgün monarşi düşüşe geçerek tiranlığa dönüştü ve en son kral, Mağrur Tarquinius, İÖ altıncı yüzyıl sonunda Kur-

tarıcı Brutus tarafından kovuldu. Bunun ardından yaklaşık dört yüzyıl süren özgür Cumhuriyet geldi. Bu, aşağı yukarı sınırlı sayıda varsıl ya da aristokrat ailenin üyelerinin yıllık yöneticiler olarak vatandaşlar tarafından seçildikleri oligarşi türü bir rejimdi. Seçilenler çok sıkı bir sıradüzen sergileyen kalıcı bir danışma kurulu niteliğindeki eski yöneticilerin rehberliği altında çalışmaktaydı; bu kurul "senato" adını almaktaydı. ("Senato ve Roma Halkı"* anlamında "SPQR" logosu kullanılmaktaydı.) Cumhuriyet, rakip generaller ve bunların orduları arasında Batı tarihinin birinci Dünya Savaşı olarak adlandırılabilecek dehşetli iç savaşlar sonrasında İÖ birinci yüzyılda çöktü. Julius Caesar bir zamanların onurlu *imparator* unvanını, (Cumhuriyet döneminde kısa süreli kriz liderliği için kullanılmıştı) kendi askeri darbesinin yasadışılığını örtmek için benimseyerek, sonsuza kadar lanetlemeye yardımcı oldu. Ama kısa süre sonra bir ikinci Brutus önderliğindeki bir grup senatör tarafından öldürüldü. Kendilerini "tiran yok edici" ve "özgürlük getirici" ilan eden bu kişiler Cumhuriyet'i kurtardıklarını düşünmekteydiler. Ama Caesar'ın sağ kolu Marcus Antonius ile onun evlatlık vârisi arasındaki savaşlar sonucunda, varisi bugün Emperyal Roma olarak bilinen otokrasiyi getirdi, kendi adını *Caesar Augustus* olarak değiştirdi ve Dünya Devleti için bir hanedanlık geleceği oluşturdu.

Ama Augustus, elbette, Roma'ya kentin kaderini *söylemedi*. Seçimleri ve yıllık yöneticileriyle birlikte özgür Cumhuriyet'in yeniden kurulduğunu, kendisinin de yalnızca ilk vatandaş, "eşit olanlar arasında ilk" olduğunu ilan etti. Augus-

* Senatus Populusque Romanus. (ç.n.)

tus sonrasındaki ardıllık, Romalıların kendi kendilerine söyledikleri gibi, İmparatorluğun tepesine sadist, psikopat, bunak bir aptalın v ardından da deli bir psikopatın gelmesini sağlayınca, Roma tarihi aşırılıkların ve apaçık zalimliğin hiç dinmediği bir gösteriye dönüştü. "Roma'nın yüceliği" sloganı genç Edgar Allan Poe'nun "To Helen" başlıklı ürkütücü ve unutulmuş bir şiirinde "Yunanistan'ın görkemi" ile denk görülmekteydi:

Uzunca süredir aşılmaya alışkın tehlikeli denizlerde,
Senin sümbül saçların, senin klasik çehren,
Senin Su Perisi aryaların geri getirdi beni evime,
Adı bir zamanlar Yunanistan olan görkem,
Ve adı Roma olan yüceliğe.

Bu slogana çeşitli imparatorların harcama çılgınlıklarının savurgan kalıntılarını da ekleyebiliriz: Colosseum, Parthenon, Traianus Sütunu ve diğerleri (bkz. Harita 4); ama Roma kültüründe özellikle *hayran* olunan dönem Augustus'un hükümdarlığının ilk nesli olmuştur. İnanışa göre, devrim bu dönemde durduruldu ve güçlü bir yönetim altında yeniden huzur sağlandı; Latin yazınının sonsuza kadar kalacak en büyük klasikleri yazıldı (Vergilius ile Horatius'un şiirlerinin büyük bölümü ile Livius'un anıtsal nitelikteki Roma tarihi) ve hanedanın erkek üyelerine dayanan bir monarşi yeniden canlanan aristokrasi ve yönetime minnettar halkla birlikte uyum içinde çalıştı.

Birçok Avrupalı elit, en azından on sekizinci yüzyılın sonuna kadar, Augustus'un monarşi/başkanlık dizgesi "uzlaşı"sını ideal siyasal "denge" olarak nitelendirdiler. Ancak,

Roma'da hem örnek alınacak hem de nefret edilecek başkaları da vardı. İnsanlar imparatorların büyük tarihçisi Tacitus'u okuduklarında onun ensest ürünü Caligula, cinsel sapık Messalina, sapık Neron tarafından gerçekleştirilmiş aşırılıklara ilişkin alaylı suçlamaları karşısından heyecanlanmaktaydı – üstelik bunlar ister sahne, ister kitap, ister film için olsun, aransa bulunamayacak türden malzemelerdi. İnsanlar, Caesar'ın yarattığı karabasan tüm dünyasını kaplayan, Cumhuriyet'in en büyük hatibi ve Latin düzyazı yazarı Cicero olmayı hayal etmekteydi; Cicero da, generallerin askerleri tarafından birçok tiradını seslendirdiği yargılama yerine kafası ve ellerinden çivilenmişti.

ABD Başkanı Thomas Jefferson Tacitus için "dünyada istisnasız ilk yazar (...) dünyanın en güçlü yazarı" demekteydi. Tıpkı Fransız devrimcileri gibi Amerika'nın Kurucuları da, Livius'un yardımıyla geriye baktıklarında bakışlarını (Augustus tarafından ne kadar kamufle edilirse edilsin) monarşiden erken dönem Roma Cumhuriyeti'nin kahramanlarına çevirdiler. Örneğin, George Washington sıradan bir çiftçiyken *konsül* (baş yönetici) olması için çağrılıp devlet için hizmet gördükten sonra iktidarda kalmayı bir an bile düşünmeden tekrar mütevazı çiftliğine dönmesiyle ünlü Cincinnatus'u model aldığını açıkça ifade etmişti. *Klasik Sanat* sürekli yeniden gözden geçirilip düzeltilerek yükselen ve, hem gerçekte oldukları şey hem de anlamlandırdıkları şeyler açısından, tartışılır hale gelen klasik modellerin stoku olmuştur.

Jefferson kendi zamanından beri geçerli olan görüşün lehine konuşabilir: "Günümüzde ABD'yi çalkalayan siyasal partilerin aynıları tüm zamanlar boyunca varlıklarını

sürdürmüştür. Halkın erkinin mi yoksa 'aristokratların' erkinin mi hüküm süreceği Yunanistan ve Roma devletlerini sonsuza dek sarsan sorulardı, tıpkı bugün zihinleri ve ağızları bir despotun tıkacıyla kapatılmış her halkı bölmekte olmaları gibi." Ama burada dikkat edilmesi gereken unsur "halkın erki"nin ya Atinalılara özgü δημοκρατία ("demokrasi") ya da Roma'ya özgü *res publics* (birebir çeviriyle "kamu iyeliği") teriminin serbest çevirisinden oluşması. Ama modern siyasetin klasik modeller açısından dile getirilmesi eski dünyanın birbirinden tamamen farklı yorumlarını üretmektedir – aynı zamanda da bizim küresel topluluğumuzun birbirinden tamamen farklı yönetim biçimlerini. Bunlar Washington'ın (Roma'nın başlıca tepesinin adı verilen) Capitol'ündeki "senatörler"den Marksizm'in cumhuriyetçiliğine, "emperyal" halk için yeni bir Augustus düzeninin kuruluşunun ilan edildiği Mussolini İtalya'sının faşizmine kadar uzanır. Faşizm adı bir baltanın çevresine bağlanmış bir çubuk demetinden oluşan ve Roma Cumhuriyeti'nin yöneticilerine verilmiş, itaatsiz vatandaşları cezalandırma ve kafalarını kesme yetkisinin simgesi olan *fasces* teriminden gelmekteydi. Jefferson da kendisinin ve Washington'ın Virginia eyaletinin sert disiplini için aynı simgeyi almıştı.

Emperyal Roma bir ideal olarak taşıdığı karizmayı bir daha kazanamayacak biçimde, Atina demokrasisi (ya da onun oldukça temizlenmiş bir sürümü) uğruna yitirdi; ama bu süreç içinde emperyal Roma kültürü ile bizim kendi ortamımız arasındaki benzerlikler daha belirgin hale geldi. Atina gibi Roma da kendi tiyatrosunu inşa etti. Ama Romalılar asla rekabetçi bir biçime cesaret edemediler ve kendi kültürleri konusunda yazmak yerine Yunan metinlerini dü-

zenli olarak uyarladılar. Kendilerine özgü gösteri türleri ise, zafer kazanan generallerin esirlerini, ganimetlerini ve askerlerini şehrin içinden geçirip "En İyi ve En Büyük" tanrı Jüpiter'e teşekkürlerini sunmak için Capitol'e götürdükleri "zafer" ve çok daha çarpıcı ve ezici olan gladyatör "oyunları"ydı. Roma'nın kendisini kendisine göstermek için kullandığı bu gösteri biçimini bugün herkes çok iyi bilmekte; "gladyatörler" hem eski dünya söz konusu olduğunda popüler merakın odağı, hem de, gösterişe dayalı bir biçimde (*hiç kimse* ölmez) ABD televizyon kanalları tarafından tüm dünyaya iletilen, pek de sağlıklı sayılamayacak çağdaş bir oyun gösterisinin adı haline geldiler. Ama Roma gladyatörlerinin kendileri de gösteriye hizmet etmekteydi – savaş sahnelerinin *zırvalığını* canlandıran, Romalıların iyi bir tatil günü geçirmeleri için kesilip biçilen yıldız atletler. Emperyal düzen sonrası dünyayı bekleyen kader bu mu? Ölesiye eğlenmek?

Emperyal Roma'da kendi yaptıklarını onaylama uygulamasının kalıntıları bize, bir zamanlar Romalı düşünürlere ve şairlere yaptığı gibi, fikir ve tartışma sağlamakta. Bugün bizler bir yanda Atina'nın açık sözlü kentsel tiyatrosu ve dolaysız demokrasisi ile diğer yanda Roma'nın geçit törenlerinde ve gösterilerinde insanların sesinin bastırılması ve tartışmaların susturulması arasındaki belirgin karşıtlığı görebiliriz. Oylar yerine, yılda bir kez sağlanan "Yiyecek ve Gösteri" halkı uyuşturarak konulardan, tartışmalardan ve kararlardan uzak tutmaktaydı. Gelecek bölümde Platon'un entelektüel Sokrates'i tarafından düşünülen alternatif dünyayı değil, ilk olarak Augustus'un iktidara yükselişinde düşünülen Arkadia'ya özgü bir "başka yer"i ele alacağız. *Klasik*

Sanat tarihi boyunca bu, herhangi bir Atina tiyatrosundan daha sessiz bir biçimde, düşünmek, izlemek ve dinlemek için daha fazla yer ve Roma metropolünün arenasından çok daha az vahşet vaat etti.

Deyişte olduğu gibi, bütün yollar Roma'ya gider. Ama Roma'da Yunanistan ziyaretinin başladığı yerdir; zihin *Roma'dan* başlayarak yolculuğuna, "Arkadia'nın engebeli ve ıssız bir dağ yamacının yüksekleri"ne, vahşi doğanın ortasında yer alan kültürel düzenin o ileri karakoluna gider. *Klasik Sanat* bir yandan da fikir yürütüp düşüncelere dalarak bu yolculuğu sık sık yapar: Dünya üstündeki en büyük gösteri hangisidir?

IX. Bölüm

BİR DÜŞÜN

Hepsinden Kaç

Bassae güney Yunanistan'ın dağlık bir bölgesinde yer alan Arkadia'nın en ileri ucundaydı. Eski dünya boyunca ününü koruyan kentlerin bölgelerine komşuluk ediyordu: Güneyde bir kentten çok kalıcı bir askeri kampı andıran Sparta vardı; batıda, dört yılda bir Yunanistan'ın tümündeki atletizm festivallerinin en görkemlisinin –modern Olimpiyat Oyunlarının atasının– düzenlendiği büyük Zeus Tapınağı'yla Olympia; kuzeyde ve doğuda Argos ve Korinthos adlı ticaret kentleri ve biraz uzakta Atina. Yunanlıların düşüncesine göre Arkadia, bütün bunların aksine, doğanın hükmettiği, yarı hayvan ya da insan formundaki keçi tanrı Pan'ın gezdiği vahşi bir yerdi. Mite göre, Pan cinsel açıdan her yaratığı baştan çıkarabilirdi – kız, peri, ya da hayvan. Yunan sanatçılar onu Dionysos'un çılgın dostlarının şölenine katılırken betimlerdi.

Yunanların Davut'u ile Pers kralının Goliath'ı arasındaki karşılaşmanın tarihçisi Herodotos'un anlattığına göre

Atinalılar istilacı Pers ordularını kovmaya yardımcı olsunlar diye Spartalıları çağırmak için bir koşucu gönderdiler. Koşucu Arkadia'yı aşarken yolda Pan ile karşılaştı. Spartalılar zamanında yardım gönderemedilerse de Pan Atinalılara yardımcı oldu – Atinalılar onun sayesinde düşmanı paniğe uğratarak yendiler. Karşılığında da Pan için Akropolis'in aşağısında bir tapınak yapıldı ve yardımını anmak için de her yıl bir kurban kesme töreni ve meşale yarışı düzenlendi.

Daha sonralara ait bir Yunan öyküsü aynı koşucunun Marathon'daki savaş alanından Atinalılara Perslere karşı kazanılan zaferi haber vermek için koştuğunu ve bunu gerçekleştirdikten sonra da yorgunluktan düşüp öldüğünü eklerler. Günümüzün Olimpiyat Oyunlarının "Maraton" yarışı hâlâ bu kahramanca ölümü anar – modern atletlerin *yaşamlarına* mal olması artık beklenmese de.

Pan'ın "Pan flütü"nü keşfetmesi de Arkadia'nın müzik ve şarkının yuvası olarak edindiği konumu sağlamlaştırmaya yaradı. Bölüm 4'te gördüğümüz gibi Romalıların dünyayı hızla ele geçirişlerinin Yunanca bir anlatısını Yunanlar için yazan Polybios Megalopolis'te doğmuştu ve Arkadialıydı. Bize anlattığına göre, arazi öylesine kasvetli ve çıplaktı ki insanlar ile dayanılmazın ötesindeki yaşam arasında duran tek şey şarkılardı.

Ama Roma'da Arkadia'ya ait başka kavramlar yer edecekti. Epik eseri *Aeneid*'i yazmadan önce, Vergilius daha kısa bir "pastoral" şiir koleksiyonu (*Eclogues* ya da *Bucolics*)* üretti. Bu şiirler kentlerin, siyasetin ve savaşın tarihsel dün-

* "Eclogue" ve "bucolic", kısa pastoral şiir anlamını taşır. (ç.n.)

yası dışında bir dünyayı akla getirir; bu dünyada çobanlar öğle güneşinden korunmalarını sağlayan ağaçların gölgesinde dertsiz tasasız, karşılıklı şarkılar söyleyerek ya da aşk konusundaki talihsizliklerine söylenerek, her zaman oturdukları gibi, otururlar. Bu arada hayvanları günün sıcağı altında dinlenir ya da su içer. Bu pastoral ortam "Arkadia"dır.

Vergilius İtalyanca Arkadia'sında hayal gücünün sıradan zaman ve nağmelerden şarkı söylemenin özgün ortamına kaçabildiği özel bir "başka yer" yarattı. Burası zihinlerin rahatça gezinebildiği, şairlerle müzisyenlerin o zamandan beri sık sık geri döndükleri, şarkının konum ya da iyelikten çok daha fazla anlam taşıdığı bu topluluğu tekrar tekrar düşündükleri bir yer haline geldi. Ancak, aynı zamanda, Vergilius cennet benzeri pastoral dünyasını "gerçek" toplumda erk için yapılan mücadelenin felaket türü etkilerinin tehdit ettiği bir toplum olarak da göstermekteydi. Kent ve kentin savaşları çobanların ve çiftçilerin yaşamları ve şarkıları üzerine upuzun gölgeler düşürmektedir. Bazıları, rasgele bir düzende, dışlanma ve sürgünle karşılaşmaktadır; bazıları, bir o kadar rasgele bir düzende, korunur hatta ödüllendirilir. Her iki durumda da bunlar Roma tarafından empoze edilmiş kararların sonuçlarıdır ama Arkadia şarkıcılarının anlayışının çok ötesindedir. Vergilius'un hayal gücü hem şarkının masumiyetini hem de onun narin kırılganlığını yok edecek olan kitlesel güçlerin tehdit edici tecavüzünü içerir. Şair Louis MacNeice bu acı-tatlı lezzetten bir şeylerden kapmakta ve "Eclogue for Christmas" adlı şiirine "Seninle kötü bir zamanda karşılaştım" ile başlar ve buna yanıt da şu şekilde gelir: "O kötü çanlar / Aklımızdan çekip aldılar / Sanırım, bütün başka düşünceleri."

Pan ve onun "Arkadia"ya özgü gezintileri Vergilius'un dostu Horatius'un ünlü bir Od'unun da konusudur; bu mitin bu lirik ortamda farklı bir lezzet taşır. Şiir şairde arzu uyandıran kadınlardan biri olan Tyndaris'e hitap eder. Baştan çıkarıcı şair kadına Pan'ın (burada Romalılar için adı Faunus olmuştur) Arkadia dağlarının üzerinden zıplayarak İtalya dağlarında, Roma'nın hemen dışında yer alan pastoral çiftliğini korumaya geldiğini anlatır. Kadını çiftliğine davet ederken kafasına Pan'ın korumacılığı ve vadilerde yankılanan flütünün tatlı sesine ilişkin düşüncelerle doldurur; bu arada da kırsal yörenin tüm varsıllıklarını, kadının şarkılarını sevinerek dinlemeyi, kuytu yerlerde içilecek birkaç bardak masum şarabı vaat eder: burada kadının dikkatli olmasına gerek yoktur – hiçbir ihtiraslı âşık kendisi istemedikçe onu yakalamayacak, giysilerini yırtıp çıkarmayacaktır.

Şairin güvenceleri gereğinden fazla ısrarcıdır, çünkü sözleri kadının Horatius'un korumasını isteyişinin bir bedeli olacağını çok iyi gizleyemez. Nasıl ki hiçbir peri Pan'a karşı güvencede olamazsa, hiçbir dişi insan da her bir erkek insanın içinde gizlenen "Pan"a karşı güvencede olamaz. Başka bir deyişle, Tyndaris Horatius'un yakınlaşma çabalarını Horatius (kendisi ya da Pan olarak) teröre, şiddete ve tecavüze yeltenmeden önce, kabul etmeye davet edilmektedir. Arkadia'nın hayal gücünde yer alan dünyası burada baştan çıkarıcı bir fantezi ve bir baştan çıkarma fantezisinden farksızdır. Kentin ötesindeki bu mitsel dünya, doğanın temel içgüdüleri serbest bırakma tehdidinde bu-

lunduğu, erkek düşlerinin hüküm sürdüğü bir oyun alanı halini alır. Bunun modern bir *dişi* sürümünü Fiona Pitt-Kethley'nin her şeyin çekinmeden anlatıldığı Yunanistan seyahat notlarında bulabiliriz; "Pan prensibi" olarak adlandırdığı şeyi arayışı onun Pan'ın Arkadia'sını karış karış dolaşmasına neden olur. Bassae'nın "romantik görünümü" onu, gece gündüz, "nesiller boyu âşıkların kalplerini mutlu [eden] bu etkileyici tapınağa" çeker.

Klasik Sanat, ister (bu Od'da olduğu gibi) şahane bir şiir içine saklanmış, ister kaba grafitiyle sıvanmış, ister kirli bir kabın üstüne arkalanmış olsun, eski metinlerde ve sanatta yer alan erotizmi inceler. Ve eski dünyaya ait öykülerde ve fantezilerde cinsiyetler arasında ve her bir cinsiyet içinde gerçekleşen her türden ilişkiye rastlarız. Söz konusu olan yalnızca erkekler ile kadınlara arasında arzuya dayalı karşılaşmalar değildir. Yüzyıllar boyunca, gelenekselden uzak ve bastırılmış cinsel ilişkiler *Klasik Sanat*'ın kanadı altında incelendi (ve örneklerini buldu). Klasik yazı ve sanat lezbiyenliğin Yunan adası Lesbos'taki kadınlarla ilişkisini düşünme şansı yarattı – bir zamanlar bayan şair Sappho çift cinsiyetli bir kişinin enfes biseksüelliğinin coşturucu güzelliği karşısında ya da tanrıçalarına daha iyi hizmet etmek için cinsel organlarını kesmek zorunda olan tanrıça Kibele'nin rahibeleri karşısında nasıl ürperdiğini anlatarak bu adanın ün salmasını sağlamıştı. Öte yandan, erdemlilik, bekaret e bir kızın bekaretinin korunması konuları da eski dünyanın ahlak düzgüleri içinde Püritenliğin en katı düzgülerinde olduğu kadar sıkı bir biçimde yer almaktaydı.

Şu halde, Klasik Sanat kültürel kalıtımızın hayalgücüne dayanan repertuarını doldurmaktan daha fazlasını ger-

çekleştirir. Kişisel davranış için örnekler önerir – bu örnekler kendi deneyimimizde mevcut olan örneklerden kendi kavrayışımızı sorgulamamıza yetecek düzeyde farklı, ama sinirlerimizi yıpratıp kesin bildiğimiz değerleri sarsacak kadar da benzerdir. Sappho'nun kadınlar arasındaki aşkı öven şiirlerini okumak kaçınılmaz bir biçimde hem eski hem de modern anlamda cinsel davranış "düzgüler"ini sorgulamaktır. Ve pastoral "Arkadia" mitlerinin bile bizleri baştan çıkarma, ırza geçme ve cinsel şiddete ilişkin kendi görüşlerimizle karşılaşmaya yönlendirir.

Öteki Arkadia farklı yönlerde ilerledi. Klasik uygarlığın Rönesans'ının güzelliklerinden biri İtalyan şair Jacopo Sannazaro'nun on altıncı yüzyılın başlarındaki *Arkadia*'sıydı. Sannazaro'nun ünü, her bir dükün ve prensesin hayalgüçlerinin derinlerinde gezinen keçi çobanı ile dişi çobanı yakalayıveren paha biçilmez formülü bulmasıyla Avrupa'nın tüm saraylarına yayıldı. Güzel perileri ve gencecik delikanlılarıyla *bu* Arkadia, yaşamda hakkı olan yüksek konumdan sürgün edilmiş olan tatlı melodiler söyleyerek dolaşan bir delikanlının, *Sincero*'nun sevda nağmeleriyle çınlıyordu. Hem güzel sese hem de büyüleyici güzelliğe sahip bu mutsuz âşık başka bir Orpheus rolüne soyunmayı başarır – diğer bir müzisyen olan Orpheus sevgili Eurydike'sini yitirdikten sonra ağaçları dans ettirip kayaları dinletmeye başlar. Burada Sannazaro'nun okuyucuları güzel yüzlü bir aşk retoriği, avuntuya ilişkin anlamsız bir öykü ve şiiri her şeyin önünde değerli bulan bir ülke bulabiliyorlardı. Karşılıksız aşk için eksiksiz bir yerdi.

Arkadia'ya ilişkin bu türden izlenimlere doğrudan tepkiler arasında Elizabeth çağı İngiliz kahramanı Sir Philip

Sidney'den "Eclogues" yer almaktaydı. Acı, üzüntü ve yitirilmişle zaten parçalanmış hayalî bir ortam olan *onun* Arkadia'sı Vergilius'un şiirlerinde izleri görülen endişelere geri döndü. Burası zaten terk edilmiş ve kirletilmiş olduğunu, müziğin evreni düzeltmeyi *başaramadığını*, Arkadia'nın pastoral bir cennet olduğu kadar kendi kendisini delilikten sorumayı başaramayacak bir karabasan olduğunu bilen bir cennettir. Sidney bizlere Sannazaro'nun çekici izlenimlerinin sevimli yanlarını bir kez daha bir kenara iten duygu ve enerji yüklü bir Arkadia sunar.

Burada, öncesinde olduğu gibi sonrasında da, defalarca, yaratıcı sanatçılar klasik dünyayı yazma konusunda kendi izlenimlerini taşıdılar; ve bu süreç içinde, "özgün" olanın farklı yönlerini vurgulayıp yeni odak noktaları sundular ve sonuca kendi kimliklerinin damgasını vurdular. Diğer bir deyişle, hem Sannazaro hem de Sidney Vergilius'a dayanıp onu taklit etmekte, aynı zamanda da kendisi "özgün", farklı ve tamamen onlara ait bir şey üretmekteler. Ama ayrıca esin kaynaklarını oluşturan klasik yazıya ilişkin anlayışımıza da yeni bir şey sunmaktalar. Çünkü her bir yorumlama ve "taklit" Vergilius'un metnine yepyeni bir anlam kazandırır – zaten, hiç kuşku yok ki, başından beri orada olan ama başka bir sanatçının bakışı onu bizler açısından görünür kılana kadar fark edilemeyen bir anlam. Yani, Sannazaro ve Sidney Vergilius'un yazısında onlarsız yok olacak olasılıkları görmemizi ve yankıları işitmemizi sağlar.

O halde, bir diğer anlam daha ortaya çıkmakta: *Klasik Sanat* 2.000 yıl kadar uzak bir geçmişe güven içinde kilitlenip bırakılabilecek bir konu asla olamaz. Çünkü *Klasik Sanat* sanat ve yazın eserlerinde –anlamı değişip yenilene-

rek– bin yıl içindeki geniş okuyucu topluluğunun katlanarak artan tepkileri ve tekrar tekrar işleyişleriyle sürekli olarak daha zengin dokular bulur.

Süper Güç Öyküsü

İşin ilginç yanı, Vergilius büyük ulusal epiği yazacak kadar hayatta kalmış olmasaydı, onun ilk –"Arkadia" konulu– şiirleri Roma'da büyük olasılıkla klasik konum elde etmeyebilirdi. Anıtsal eseri *Aeneid*'de Vergilius İÖ 31'den İS 14 yılındaki ölümüne kadar (o zaman da senato onu hemen tanrı ilan etmişti) hükümdar kalan ilk imparator Augustus'un Roma dünyasına hitap eder. Bu iç savaş yıllarından yeni çıkmış olan ve geleneksel Cumhuriyetçi yönetim dizgesinin onarılamaz bir biçimde çöktüğü ve Roma'nın geleceğinin emperyal otokraside yattığı düşüncelerine yeni yeni alışmaya başlayan, devrim niteliğindeki siyasal değişikliklerin yaşandığı bir dünyaydı. Şimdiden sonra erk devletin seçilmiş yöneticilerinin ya da artık kimsenin anımsamadığı kadar eski zamanlarda devletin yönetimi kendi aralarında paylaşmış olan ailelerin elinde değil, tek bir imparator ve onun hanedanından gelip de onu izleyecek olanların elindeydi.

Vergilius bu dünyaya Roma'nın kökenlerinin Yunanistan mitolojisine dayandırıldığı ünlü bir öyküyü yeniden anlatarak hitap eder; öyküye göre, Yunanistan'ın Troya'yı fethetmesi sonrasında hayatta kalan bir avuç Troyalının kaçışı sonuçta, karada ve denizde başlarından geçen çeşitli maceralar ve felaketler sonrasında, Roma'nın kuruluşuna

yol açar. Vergilius'un şiirinde, Sonsuz Kent'in bunu izleyen yüzyıllardaki tarihsel maceralarının, zaferlerinin ve felaketlerinin tümü Troya'dan Roma'ya yapılan yolculuğun ve kenti kurmak için gösterilen çabaların gölgesinde kalmaktadır. Ve, özellikle de, şiir kurucu kahraman Aeneas'ı imparator Augustus için bir ata ve model olarak şekillendirir.

Şu halde, Aeneas, Vergilius'un Arkadia konulu şiirinin dışlamaya çalıştığı kentlere, siyasete ve savaşa ilişkin birincil mitin merkezindedir. Vergilius artık İtalya'ya varmış olan Aeneas'ı Roma'nın gelecekte kurulacağı alana getirdiğinde, tarih olarak da burayı daha önce ziyaret etmiş olan bir başka kişinin, Hercules'ün, gelişinin yıldönümünü seçer – Hercules, her zamanki haliyle, yerel bir canavarı alt etmiş ve o günden sonra şükran ayinlerinin yapılması için de bir tapınak ("En Büyük Sunak") kurmuştur. Vergilius'un çağdaşları, Augustus'un da *kendisinin* nihai zaferini ve Roma dünyasının tamamını denetimi altına almasını sağlayan Marcus Antonius'un (ve beraberinde de onun Mısırlı kraliçesi Kleopatra'nın) yenilgisini kutlamak için Roma'ya aynı gün döndüğünü bilmekteydiler. Vergilius, bu yolla, Hercules, Aeneas ve Augustus'u bir araya getirir ve Roma'da siyasal erk ve liderlik konusunda klasik bir fikir yaratmış olur.

Yine de, *Aeneid*'de bile Vergilius Arkadia'nın Roma'nın hayalinin kurulmasında hâlâ bir rolü olduğu düşüncesinin altını çizer. Çünkü Aeneas'ı Kral Evander çok iyi karşılar ve ona üzerinde Roma'nın yükseleceği yedi tepeyi gezdirir; Evander kendi ülkesi Arkadia'dan kaçtıktan sonra Roma'nın gelecekteki yerine yerleşmiştir. Diğer bir deyişle, Sonsuz Kentin kökeninde yalnızca Troya kanı bulunmaz;

aynı zamanda, Arkadia'dan gelen göçmenler de oraya zaten yerleşmiştir. Bu Roma'nın *özünde* her zaman bulunacak olan "Arkadia"dır. Aeneas ve onun soyundan gelenlere bahşedilen tüm askerî kudrete karşın, Romalılara daima iyi için savaşmalarını söyleyen tüm buyruklara karşın, Vergilius'un imalarına göre, bu buyruğun bir bölümü de "Arkadia"ya özgü kolay incinir nitelikler olan, yuvada ve yurtta sevdiklerin masumiyetini korumaya yöneliktir: "özde" yatan Arkadia'yı.

Vergilius'un Roma miti her türden tepkide esin kaynağı oluşturdu. Mussolini zamanının faşistleri propagandalarında onun fikirlerini kullanırken Hermann Broch'un büyük Nazi karşıtı romanı *The Death of Vergilius*'da şair şiirlerini yazmaya girişmiş olduğundan pişmanlık duymaktadır; çünkü, pişmanlık acıları içinde, yazdıklarının yalnızca otokratik baskılara hizmet ettiği korkusunu taşır ve başyapıtının yakılmasını diler. Ayrıca dünyanın bir dönemeçte olduğunu ve eserinin tek işlevinin de bu durumu daha da bulanıklaştırmak olacağını hisseder. Bölüm 6'da dile getirdiğimiz gibi, Dante'ye göre Vergilius "doğası gereği Hıristiyan" bir ruha sahipti. Ve okuyucular dünya tarihinde bir dönemecin geçilmekte olduğuna ilişkin bu sezgiyi Vergilius'un İÖ 19'daki ölümünden bir nesil sonra gelen Hıristiyanlığın önceden sezilmesi olarak yorumlamaları beklenmektedir. Diğer bir deyişle; Hıristiyanlık, sonuçta Roma İmparatorluğunu yıkacak ve Batı'ya da önce ve sonraki olaylar hakkında konuşmak için İÖ ve İS gibi bir zaman çerçevesi sağlayacak olan devrimin başladığını anlayamayan bir pagan dünyanın ortasında yer almaktaydı. Unutmamamız gerekir ki, İsa tüm Romalı taşralılar arasında en ünlü olandı.

Modern kurgu ve film dalları İsa'nın doğumunu Roma dünyasının araştırılması için temel dürtülerden biri olarak görmekte. Romanın paganlığı ile Hıristiyanlık arasındaki çatışma *Klasik Sanat*'ın popüler, kitlesel pazara yönelik imajlarında merkez konumda. Çok büyük başarı kazanan *Ben-Hur* filmi (en iyi bilineni de çok tehlikeli savaş arabaları yarışı sahnesiyle Charlton Heston'ın başrolde oynadığı 1959 yapımı film) bu konunun gücü ve kalıcılığının çok iyi bir örneği (bkz. Resim 22). Bu film yaşama 1888'de yayımlanan ve *A Tale of the Christ* (İsa'nın Öyküsü) alt başlığını taşıyan bir roman olarak başladı; romanda İsa'nın öyküsü büyük ölçüde, sonunda Hıristiyanlığı kabul eden bir Yahudi'nin, Ben-Hur'un anlatımıyla aktarılır. Ama kitap hem sahne hem de beyazperde için birbirini izleyen uyarlamalardan geçtikçe (Charlton Heston'ın filminden önce başka filmler de yapılmıştı) gitgide Roma Devleti'nin bu dünyaya hükmeden gücü ile "kışkırtma"larını sessiz sakin Yahuda bölgesinden imparatorluğun bütün büyük merkezlerine yayan yeniyetme Hıristiyan düzen bozucular arasındaki bir çatışmanın öyküsü haline geldi. Kışkırtıcı bir senaryoya sahiptir ve izleyiciler bu senaryoda modern dünyadaki erk için de örnekler bulabilirler – ayrıca, 1959 filminde bulunabilecekler arasında bizim kendi uygarlığımıza feci halde benzeyen ve aynı zamanda da büyük farklılıklar taşıyan bir uygarlığın tüm coşkusunun heyecan verici savaş arabası yarışları ile sadistçe infazlar, görülmeye değer cümbüşler ve gladyatörlerin boğazlanması, mütevazı dindarlık eylemleri ve dehşet verici idamlar arasında kor-



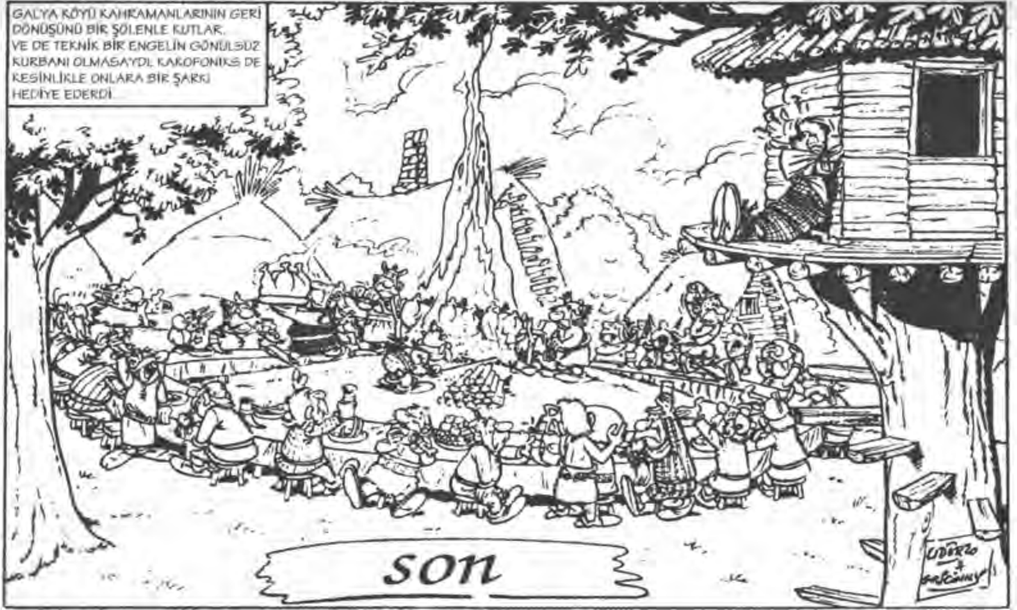
Resim 22. *Ben-Hur* sahnede: "Klaw ve Erlanger'in muazzam prodüksiyonu"nun posteri (1901).

kutucu düzeyde gidip geldiği devasa epik setler yer almaktaydı.

Şu halde, *Klasik Sanat*'ı akıllardan çıkarmamak *iyi* bir şey – aynı zamanda da eğlenceli. Tekrar tekrar, hayal gücü yüklü eğlence türleri ve öğretici yeniden canlandırmalar bizim dünyamız için yönlendirmeler bulmak ve fantezi kurmak amacıyla Yunan ve Roma kültürünü araştırmakta. Örneğin, Mary Renault'un *The King Must Die* ve *The Bull From the Sea* adlı romanları klasik Yunanistan döneminden çok önceleri tarih öncesi Girit'inde "bizim" çekingenliklerimizden (özellikle de cinsel konularda) tamamen arınmış oldukları görülen bir toplumun yer aldığı tuhaf bir mitsel "öteki dünya"yı yaratır. Kağıt, sahne ve film üzerinde her türden Kleopatra da, Claudette Colbert'den Elizabeth Taylor'a kadar, Avrupa'nın oluşturduğu Batı'ya Doğu'nun baş-

tan çıkarma ve sapkınlıklarının ilginç bir izleniminin yanı sıra Kleopatra'nın iyice bağlanmış Marcus Antonius üzerindeki egemenliğinin sonuçta daima Kleopatra'nın ölümüyle sona ereceğini garantileyen karşı konulmaz formülü sunar; öykü daima uygun siyasal düzenin yeniden kurulmasıyla ve erkeklerin üstünlüğüyle sona erer. Öte yandan, çizgi roman *Asterix*'te roller güçlü olanın aleyhine değişir ve özgür bir Galya'nın en son köşesindeki en son kalıntılar Caesar'ın lejyonlarını yener, subayları ve askerlerinin sıradan zekası ve sarkık fiziksel yapılarıyla alay eder ve sonunda da diledikleri gibi şölen düzenleyip içmek için "Arkadia"ya özgü köylerine geri döner (bkz. Resim 23).

Medyamızdaki bu malzeme karmaşası belirli bir sıralamada sunulmaz. *Klasik Sanat*'ın tümü gibi, her türden farklı tepkiyi davet eder ve yüreklendirir. Örneğin, Roma'nın emperyalizminin doğasını, ulusal özgürlükleri erozyona uğratışını, askerî saldırganlığının mekanizmasını incelemeyi seçebiliriz; ya da, (aynı zamanda) aptal işgalcilere hak ettikleri gibi birkaç iyi ders veren çizgi romandaki özgürlük savaşçılarının yaptıklarının tadını çıkarabiliriz. Yine aynı şekilde, puritan Romalıların imajlarını alaya alabilir ya da Catullus'un ihtiras ve kapris konulu coşkulu şiirlerinin heyecanını yakalayabiliriz; aynı zamanda da etik, bilgikuram, ya da siyasal düşünce konulu hiçbir araştırmanın Platon, Aristoteles ve Augustinus'suz olamayacağının farkına varırız. Eski pagan dönemlere ait "Hıristiyanlar aslanlara" sözü bile, Hıristiyan şehitlerinin Romalı infazcılarının elinde çektiklerini hâlâ yansıtsa bile, çocuk oyunlarının söz repertuarına girmiş durumda ("Hıristiyanlar 0, Aslanlar 250; neredeyse berabere).



Resim 23. *Asterix the Gladiator* ile Arkadia'ya dönüş.

Klasik Sanat kültürlerin tamamını ve bizim bu kültürlere tepkilerimizin tamamını içerir. Ve bu haliyle de açık saçık, aşağılık ya da komik olanın yanı sıra bilgilendirici ya da geliştirici olanı da içerir. Aslında, ileri sürdüğümüz gibi, eski dünyadan gelen aynı malzeme hem komik ve geliştirici, hem de açık saçık ve bilgilendirici olabilir – aradaki fark büyük ölçüde bizim yönelteceğimiz sorulara ve kendi tepkilerimizi yerleştirdiğimiz çerçevelere dayanır.

Ama bu tepkilerin tamamı yalnızca bizim eski dünyaya tepkilerimizi değil aynı zamanda *Klasik Sanat*'ın *incelenmesine*, öğretilme biçimine, temsil eder göründüğü eğitsel değerlere ve eğitimle elde edilen bilgi olarak taşıdığı geleneklere tepkilerimizi de içerir. Burada da hayranlığın yanı sıra alay dolu görüş ayrılıklarını, mizah ve hatta alaya almayı bulmaktayız; burada da kurgu ve hayal gücünün oynayacak rolleri bulunmakta – ve hatta (göreceğimiz gibi) şiirin. *Klasik Sanat* ve özellikle de Latin ve Yunan dillerinin öğretilmesi, eğitim, okulda verilen eğitim ve kültürün tamamına ilişkin modern izlenimlerin her türlüsünde derinden yer etmiş durumda.

Çok iyi bilindiği gibi, eski moda okullar varsıl kişilerin çocuklarına Latince dilbilgisini ezberletirdi. Bir yüz yıl önce birçok İngiliz devlet okulunda Latince ve Yunanca dışında fazla bir şey öğretilmezdi. Bunun için getirilen temel bahane de bu dilleri okuyabilen bir öğrencinin eski yazın eserlerinden alacağı zevk değil, bütün dilbilgisel kuralları dikkatlice öğrenmenin kazandıracağı düşünülen mantıklı ve akılcıl düşünme alışkanlıklarıydı. Victoria döneminde bu ku-



(Üstelik *confiteor* eyleminin direnişsiz kökünü sorduğumda da aptal bilemedi.)

Resim 24. Bir Latince öğretmeninin itirafları mı?

ralların en ince ayrıntılarını açıklayacak, dilbilgisel parçacıkları adlandırıp betimlemeyecek (bazıları bugün hâlâ kullanılan) kitapları üretmek için küçük bir endüstri oluşmuştu: ulaç ve ulaçsı, *ama-amas-amat*, salt çıkma hali, dolaysız ifade, *confiteor** eyleminin direnişsiz kökü, *oratio obliqua*'daki koşul tümcesi, -μι eylemleri, dördüncü eylem çekimi türünden üçüncü tekil kişinin rivayet geçmiş edilgen dilek kipi (bkz. Resim 24).

Günümüzde yalnızca kaçık bir azınlık dilbilgisi kurallarını öğrenmenin öğrencilerin mantıklı düşünmesi üzerinde bir etkisi olacağına inanmakta. Ama Latin ve Yunan dillerinin en iyi (ve en eğlenceli biçimde) nasıl öğretileceği de hâlâ bir tartışma konusu. Bugün önerilen birçok yöntem

* Günah çıkarılan bir dua biçimi. (y.n.)



(Kennedy ulacı keşfeder ve onu esarete doğru götürür.)

Resim 25. Latin dilbilgisinin ezbere öğrenilmesine bir zamanlar "gerund grind"* denmekteydi. Bunun nedenlerinden biri, ulaç yapısının (eylemin bir ad görevi gören bir türünün) Latince metinlerde ender olarak bulunmasıdır; ancak, Kennedy'nin *Primer* başlıklı kitabı gibi ders kitaplarının yıldızıdır.

var, ama bunlar bizim konumuz değil. Bizim konumuz, eski dillerin öğretilmesinin asla, Victoria yönetimi altında bile, ilk başta görünebileceği kadar katı ve muhalefetsiz olmadığını vurgulamak. Bu alan daima çeşitli tepkileri güdüledi ve bu tepkileri de *Klasik Sanat*'ın bir parçası olarak göreceğiz.

Geoffrey Willans ile Ronald Searle'in çizgi kahramanı Nigel Molesworth bize bunun bir yönünü sunmakta (bkz.

* Charles Dickens'ın *Hard Times* adlı romanında yer alan ve gerçekleri her şeye üstün tutan okul müdürü Mr. Gradgrind'dan esinlenerek türetilmiş terim. "Gerund" = ulaç, "grind" = inekleme. (ç.n.)

Resim 25). Molesworth'un *okul* konusunun alaya alındığı serilerinden biri olan *How to be Topp*'un ortasında, bir sayfa dolusu karikatürde "The Private Life of the Gerund" (Ulaç Yapısının Özel Yaşamı) resimlenir; burada Latin dilbilgisinin bir yapısı egzotik bir hayvana dönüştürülmüştür ve okullarda kullanılmış en ünlü Latince ders kitabının yazarı olan Benjamin Hall Kennedy'nin ellerinde gösterilmektedir. (Kennedy'nin öğrenmenize yardımcı olacak yararlı tekerlemelerinden biri için, bkz. Resim 26). Çizimde soyu tehlikede olduğu için koruma altına alınan bir tür ya da bir sirk gösterisi için yakalanan bir ucube –ya da her ikisi– gösterilir. Bu çizim, her iki durumda da, Latince dilbilgisinin (istekli ya da isteksiz) okul çocuklarının kafalarına doldurulmaya başladığı andan itibaren karikatürler ve sınıfı dolaşan grafiti biçiminde bir karşı kültür misillemesinin var olduğunu gösteren yararlı bir örnek. Hayal gücü zenginliğine dayanan bu karşı kültür her zaman dilbilgisinin kendisi kadar konunun bir parçası olmuştur.

Ama konu yalnızca okul çocuklarının başkaldırısı olmakla kalmamakta. Kendilerini *Klasik Sanat*'ın incelenmesine en fazla adamış olanlardan bazıları bile ara sıra durup dilbilgisi öğretiminin en dar biçimlerinin değer ve öncelikleri konusunda düşünme gereksinimi hissettiler. Şair Louis MacNeice'in mesleği klasik dönem uzmanlığıydı ve E. R. Dodds'un hem dostu hem de bir süreliğine meslektaşıydı; Latince ile Yunanca'yı 1920'lerde Marlborough College'da öğrendi, Oxford'daki Merton College'da Klasik Eğitimi gördü ve ardından Birmingham ve London University'de Klasik Sanat öğretti. Otobiyografik şiiri "Autumn Journal"da kendisine Latin ve Yunan dillerinin nasıl öğretildiğini ve stilize

Biçimi değiştirilemeyen adlarda
Nötr cins katılmakta:
Örnek olarak fâs ve nefâs verdik
Ve de Eylem-Ad Eylemlik:
Est summum nefâs fallere:
Yalancılık büyük bir günah.

Resim 26. Bu tekerlemenin çocukların Latince adlara ilişkin kuralı öğrenmelerine yardımcı olacağı düşünülüyordu; ancak, Kennedy araya bir ahlak dersi katma fırsatını da kaçırmaz.

edilmiş yapaylığı ve ezbere dayanan öğrenimiyle konunun taşıdığı prestij kombinasyonunu alaylı bir dille ele alır:

Yani görüldüğü biçimde, derdik biz
Klasik sanat çalıştığımızda, seviniyor olmalısın
Marlborough ve Merton'da klasik sanat eğitimi gördüm diye,
Kolay mı, buralarda herkese kısmet olsun
Böyle bir dili öğrenmek:
Hem geri döndürülemez biçimde ölü olsun
Hem de çok seçkin mermer gibi yapıların tamamını
Kafanın etrafında dolandırsın

Bu, klasik yöntemle öğretmeye dışarıdan getirilen bir eleştiri değil. *Klasik Sanat*'ın *içinden*, konunun nasıl öğretilmesi gerektiğinin tartışılmasının yanı sıra konunun yirminci yüzyılın en ünlü şairlerinden biri tarafından ele alınması söz konusu. Bu haliyle de, *Klasik Sanat*'ın neden *Klasik Sanat*'ın incelenmesini içermesi gerektiğini görmemize yardımcı olmakta.

X. Bölüm

"ET IN ARKADIA EGO"

"Ben" Nerede Devreye Giriyor?

Vergilius'un "Arkadia konulu" *Eclogues* başlıklı yapıtının merkezinde yer alan bir şiirde iki çoban örnek aldıkları, mitsel ozan Daphnis'in ölümünü anmak için karşılıklı şarkı söyler. Bu şarkıların, şiirin de ikinci yarısını oluşturan ikincisi Daphnis'i yıldızlara çıkarır; Daphnis orada Olympos Dağı eşiğini geçerek tanrılara katılır ve sonsuza kadar minnettar kalacak kırsal yöre için yeni bir huzur çağı başlar. Şarkı zamanın sonu gelene kadar övgü vaat etmektedir. İlk şarkıcı genç Daphnis'in talihsiz ölümünün yasını tutar, onun öğretilerini anar ve kırsal yörenin mahvoluşuna dövünür. Yaktığı ağıt, Vergilius'un şiirinin ortasında, Daphnis için bir anıt mezar ve üzerine kazınacak bir yazıtın planlanmasıyla sona erer. Vergilius'un şiir-şarkısında yer alan bu küçük şiir çobanın şarkısı içinde bir şarkı olacaktır:

DAPHNIS EGO IN SILVIS HINC USQUE AD SIDERA NOTUS
FORMOSI PECORIS CUSTOS, FORMOSIOR IPSE.

BEN, DAPHNIS, BURADAN TA YILDIZLARA KADAR, İYİ BİLİNİRİM ORMANDA
GÜZEL BİR SÜRÜNÜN ÇOBANI, KENDİM DAHA DA GÜZEL.

On yedinci yüzyılın başlarında Roma'da sonraları Papa 9. Clement olacak olan hümanist bir kardinal bu mezartaşı yazıtının gurur dolu kırılganlığından esinlenerek ve dilbilgisinin eksikliğini daha ileri götürerek, bu bölümün başlığını oluşturan deyimi türetti. ET IN ARKADIA EGO (sözcükler birebir aktarılırsa: VE / ARKADİA'DA BİLE BEN) o zamandan beridir Batı kültüründe sanatçıların ve şairlerin hayal güçlerini meşgul etti. Bu deyimin öyküsü, göreceğimiz gibi, ölüm ve cenneti anlatır. Geçmişin dünyasını dahil etmemizin ve dışlamamızın klasik bir imajını sunar. Aynı zamanda da, yerinden edip unuttuğu ve tamamen yitirilmişken anımsadığı *Arkadia* dünyasında ve *Arkadia* dünyasından olan *klasik* dünyanın dahil edilmesi ve dışlanmasının klasik bir imajıdır. Evet, okuyucularımızdan bu Latince sözün bu son bölümün başında ne işi olduğunu merak etmelerini istiyoruz.

1786'da klasik dönem tarzında yazan çok yönlü Goethe (o zamanlar 37 yaşında olan J. Wolfgang von Goethe) Weimar yönetimindeki görevinden ayrıldı ve İtalya'ya doğru iki yıl sürecek bir Büyük Tur'a katıldı; İtalya'da büyük bir uyanış deneyimi yaşadı ve bu döneme çılgıncasına yazma

hastalığı da eklendi. Bu deneyim ile İtalya'da kaldığı süre sonrasında yaşamındaki dalgalanmaları *Italian Travels* (İtalya Gezileri) adlı eserinde *Auch ich bin Arkadien* (Latince deyimin Almanca'ya aktarımı) başlıklı dokunaklı bir bölümde anlattı. Artık klasik nesnelerin ve anıların koleksiyoncusu olduğu için, dönüşünde bulduğu ve, duruma tam da uyan bir biçimde, bir yapay çiçek imalathanesinde çalışan genç metresi Christiane için duygu dolu *Roman Elegies* (Roma



Resim 27. Diğer bir Arkadia: geçmiş günlerin refah içindeki gençliği.

Ağıtları) döşendi. Goethe sorumlu iş adamı rolünü oynamayı sürdürdü ama yüreği daima orta Avrupa'nın devrimlerinin ve karşı devrimlerinin yaşanan ortamından kilometrelerce ötede atmaktaydı. Uzun yaşamı boyunca Romantizmin Yunanlaştırma akımına esin ağlamayı sürdürdü ve bu çabası da genç insanları –bunların arasında Byron ile Cockerell ve dostları da vardı– Yunan topraklarını, harabelerini ve kalıntılarını yeniden keşfedip oralarda kendilerini paralamaya teşvik etti. Goethe'nin klasik dünyayla romantik ve nostaljik uğraşı yalnızca bu bölümün başlığıyla sınırlı kalmaz.

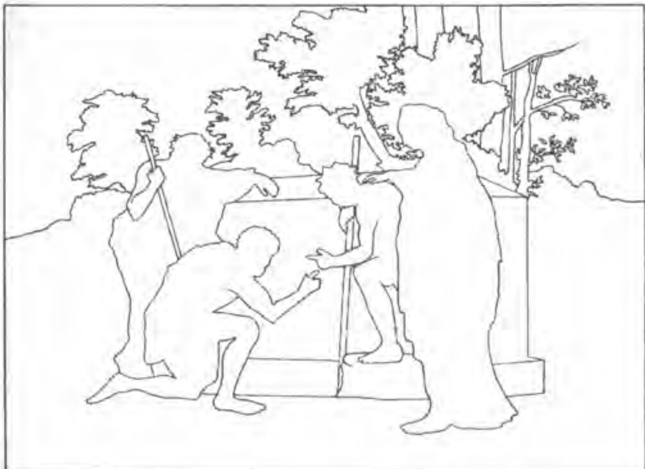
Bu türden bir nostaljinin daha sonraları ortaya çıkan bir sürümü, düşüncesiz genç hovardaların gençliklerinde birçok halt karıştırıp çok sonraları da yitirilmiş gençliklerini duygu dolu bir hasretle anmalarında görülür. Kardinalin ustaca oluşturduğu deyim içerdiği fikri yirminci yüzyıla kadar taşıdı; örneğin, Evelyn Waugh'un *Brideshead Revisited* adlı eserinde genç Oxford'lu ukalalar alnına *ET IN ARKADIA EGO* (bu aynı zamanda romanın içindeki "Birinci Kitap"ın da başlığıdır) yazılmış bir kafatasıyla odalarında dolanırlar. Gençler eski kafalı bir klişe sözle dalga geçtiklerini düşünmektedirler; oysa, anlatıcı Charles Ryder geçmişe dönüp baktığında bu gizemli deyimin onlarla dalga geçtiğini keşfeder, çünkü onlar içinde yaşadıkları klişeden habersizdir. Lord Marchmain'in ikinci oğlu Sebastian Flyte'ın dost çevresini romanın 1945'te, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundaki bağlama oturtun; işte o zaman estetik değerlere büyük önem veren dostları Anthony B-B-Blanche* deli-

* Bu genç kekemedir. (ç.n.)

kanlılara T.S. Eliot'ın "The Waste Land" (Çorak Ülke) adlı şiirinden klasik parçalar okumaya başlayınca Arkadia'ya özgü alaysılamayı takdir edersiniz. Her şey onları aşıp geçmiştir (bkz. Resim 27).

Bak Bana – Bir Parça Latince Dersi

Ancak, ET IN ARKADIA EGO sözünün kullanıldığı yerlerin en ünlüleri resim alanındadır. Bunlar arasında en ünlü olan da deyimin kendisini türeten kardinalin ısmar-



Resim 28. Reynolds'ın Mrs Bouverie ve Mrs Crewe portreleri (bkz. Resim 29) Poussin'in *Arkadian Shepherds* adlı tablosunu yeniden işler; bu tabloda bir grup Arkadia'lı karakter bir mezarı çevrelemektedir. O ünlü *ET IN ARKADIA EGO* teriminden bir anlam çıkarabilirler mi?



Resim 29. *Et in Arkadia Ego*: Reynolds'ın Mrs Bouverie ve Mrs Crewe portrelerinin gravürü.

ladığı, usta ressam Nicolas Poussin'in *Arcadian Shepherds* (Arkadia Çobanları) adlı eseridir (bkz. Resim 28). Burada bir grup genç Arkadia'lı bir mezarın çevresinde toplanmıştır; mezarın üstüne kazınmış ve güçlükle okunabilir olan sözlere tüm dikkatlerini vermektedirler – belli ki görebildiklerini de aralarında dikilen muhteşem bir dişi figüre göstermektedirler. Ama biz şimdilik bu özel türü İngiliz sanatına kazandıran daha sonraki bir tablo üzerinde duracağız: Sir Joshua Reynolds'ın 1769'da resmettiği Mrs Bouverie ve Mrs Crewe'in portreleri (bkz. Resim 29).

Reynolds'ın tablosunda bayanlardan biri bir mezarın üstündeki yazıyı sorgular bir ifadeyle işaret ederken diğeri

de anlamını derin derin düşünmektedir. Bu Reynolds'ın Royal Academy Başkanı unvanıyla ürettiği tabloların ilkleri arasında yer almaktaydı (oluşturulma fikri Reynolds'a ait bir kuruluş olan Royal Academy 1768'de İngiliz yüksek sosyetesi için sanat eğitimi vermeyi amaçlamaktaydı). Öyküye göre Reynolds tabloyu (1770'den itibaren Akademi'nin ilk Antik Yazın Profesörü olan) dostu Dr. Johnson'a gösterdi ve bu deyimi –Ben Arkadia'dayım– anlamsız bulan Johnson'ın kafası karıştı. *Bu* ne anlama gelebilirdi? Sanatçı, sert bir ifadayle, Kral 3. George'un bir önceki gün anlamı hemen çıkardığını belirtti: "Elbette," demişti Kral, "ölüm bile Arkadia'da."

Bu bilgilendirici anekdot bizlere bu deyimsel sloganın dilbilgisel bir eksiklikten öte anlamlar taşıdığını gösterir. *Anlamı* onu okuyan kişi tarafından, onu dinleyen ya da okuyan kişiler tarafından ya da bunların tümünü gerçekleştiren biri tarafından açıklanmalıdır. Bir yanda, Goethe'nin gururla ilan edeceği türden sevinç dolu bir heves söz konusudur; Goethe deyimi kendisi ele alırken *EGO* yani "Ben" sözcüğünün kendisine gönderme yaptığını düşünmekteydi. Aklından birinci tekil kişi eylemi geçmekteydi ve BEN DE CENNET'TE BULUNDUM'u kastederek BEN DE ARKADİA'DAYDIM anlamını türetti. Bu da romantik bir nostaljiye dönüşür ve Arkadia'nın sunduğu mutluluğa ilişkin anıları günümüzün hüzünlerinin ötesine yerleştirir. Öte yandan, Dr Johnson resmedilmiş anlama gözlerini kapatarak sözcüklerle saplantısı olan akademisyen-eleştirmen rolünü oynar (kendisi, zaten, İngiliz dilinin ilk dizgeli sözlüğünü üreten kişidir). Kralın (kendisi bunaklığa bağlı delilikten uzun süre muzdarip olacaktır) tablodaki

yazıda yer alan *EGO*'da başka bir kişinin yer aldığının anında farkına varmasını sağlayan ipuçlarından hiçbirini göremez.

Kralın gördüğü gibi, ses mezardan gelmektedir; bu nedenle de Ölüm konuşuyor olmalıdır: CENNETE BİLE VARIM. BU NEDENLE ÖLÜMDEN KAÇIŞ YOKTUR – ARKADİA'DA BİLE. Bu yorumun avantajı, *mezar* üzerindeki yazının ortamına uygun olmasıdır. Aynı zamanda Latince'yi doğru bir biçimde oluşturur (*SUM*, BEN VARIM). Ama tablo bizim bu anlamı yalnızca klasik koleksiyonumuzda ölümlülüğü anımsatan diğer bir deyiş olarak kapıp kaçıvermemizi istemez. Her şeyden önce, Vergilius'un *Aeneis*'ine bakarken artık hayatta olmayan Daphnis'i de anımsamalı onu *kendisinin EGO*'su olarak düşünmeliyiz. Eğer artık hayatta olmayan bu çoban ARKADİA'DA BİLE VARDIM BEN demekteyse, o zaman demek istediği YAŞAMIMI GEÇİRDİĞİM ARKADİA'DA BİLE ÖLÜMÜMLE KARŞILAŞTIM VE ARTIK YOKUM olmaktadır. (*FUI*, yani BEN ÖLÜYÜM'ü savunmak da Latince açısından doğrudur.) Çobanların en sevimlisi, ozanların en sevimlisi bile ölümlüdür; şu halde hepimizin ölmesi gerekir.

Çok basit görünen ve dört Latince sözcüğün her türlü yorumu sorunsaldır. Ve *bu*, aslında, tablonun bize anlattığı şeydir. Çünkü Poussin tarafından icat edilen ve Reynolds tarafından İngiliz kültüründe saygı dolu ve sorgulayıcı bir klasik yaklaşım başlatmak için ödünç alınan senaryo; enerjisinin çoğunu, deyimi yazmanın sıradan kabul edilecek bir şey olmadığını gösteren imgelerle çerçevelemek için kullanır. Reynolds'ın bayanlarından birinin mezarın yüzeyindeki işaretleri yorumlamak için diğerine gereksinimi

vardır: yanındaki bayan çok iyi anlıyor olabilir, ya da o da takılıp kalmış olabilir – ya da hâlâ bir karara varıyor olabilir. Bunlardan hangisini seçerseniz seçin, tabloda yer alan figürler arasındaki farklılık tabloya bakanları *yorumlama zorluğunun* bizler ile tablonun anlamı arasına nasıl girdiğini hissetmeye zorlar.

Tablonun neyi içerdiğinin anlaşılması için, ona bakanların tablonun *ET IN ARKADIA EGO*'yu *dramatize* ettiğini anlamaları gerekir. Mezarın içinde neyin olduğunu anlamak için, bu bayanların üzerindeki yazıyı okumaları gerekir – ve, özellikle de, biraz Latince bilmeleri. Çünkü onlar *kendi* ortamlarının mezarının üzerindeki harfleri asil bayan izleyicilerine gösteren Poussin'in Arkadia'lı çobanlarının rolüne soyunmuştur. Arkadia'da *okuryazar* çobanlarla karşılaşmayı pek bekleyemeyiz; ama Arkadia –Reynold'ın bayanları gibi– bizim klasik geleneğin şiirsel metinlerinin yorumlarından anladığımız kadarıyla Vergilius'un yarattığı "başka yer"dir. Ve bu metinler arasında da, bu bölümün başında gördüğümüz gibi, Daphnis'in mezarı için vaat edilen yazı yer alır.

Öğretmeyi Öğretmek

Yazma eyleminin bizim dünyamızla Arkadia arasında nasıl kesiştiğini ne kadar merak edersek, bizi artık ölü olan geçmişten uzak tutan yazma eyleminin aynı zamanda onu hayatta tuttuğunu o kadar fazla keşfederiz. Bir an için, yirminci yüzyıla *ET IN ARKADIA EGO*'nun sanatsal türünün karmaşıklığını göstermek için çabalayan akademisyenleri

düşünün. Bir yanda, Poussin'in tabloları üzerine gerçekleştirdiği titiz çalışmayla bizlere on yedinci yüzyılda ve sonrasında Arkadia'ların sanatsal imajlarına girebilmemiz için ayrıntılar sağlayan (Sir) Anthony Blunt yer alır: kendi neslinin *tek* İngiliz sanat tarihçisi, Kraliçenin tablolarının araştırmacısı ve, tüm bunların yanı sıra, bugün bildiğimiz gibi, Sovyetler Birliği'nin baş casusu olarak kimliğini gizleyen kişi. Öte yanda, 1930'larda (Hermann Broch gibi) Almanya'daki Yahudilere yönelik Nazi infazlarından kaçmak için ABD'ye sığınan kültür eleştirmeni ve sanat tarihçisi Erwin Panofsky. Panofsky'nin klasik denemelerinden biri Blunt'ın *ET IN ARKADIA EGO*'nun öyküsünün tamamını Vergilius'tan itibaren araştırabilmek için Poussin'i incelediği savaş öncesinin çalışmalarına dayanır.

Blunt klasik eğitimini Louis MacNeice'in çağdaşı ve dostu olarak Marlborough'daki okulda aldı. MacNeice'in bu okulda aldığı Latince ve Yunanca eğitimine yönelik acımasız alaycılığın örneğini daha önce gördük. Saygıdan yoksun aynı anlayış onun British Museum'a yaptıkları bir okul gezisi sonrasında günlüğüne Bassae Odası'na girdikleri ve "*Phrigya*"* mermerlerini gördükleri notunu yazmasına yol açmaktaydı. Meslek yaşamı boyunca MacNeice'ın şiiri büyük ölçüde klasik konulara ve yaşamının daha ileri aşamalarında Blunt'la paylaştığı sanat tarihsel konuların incelenmesine dayandı. Bizim bu bölümde ele almakta olduğumuz konuların aynılarını "Pindar is Dead" gibi alaylı parçalarda

* Frigya anlamına gelen "Phrygia" yerine, argoda "penis" anlamına gelen "prick" sözcüğünü anımsatan ve kendi başına bir anlam taşımayan "phrig" ile yapılan bir sözcük oyunu. (ç.n.)

ele alır; Yunan şairlerin anlaşılması en zor olanlarından Pindaros'un* modern yaşamın rezil karmaşası altında kaçınılmaz bir biçimde boğulduğunu görmektedir: "Yollarda yürüyenler var / –Pindaros öldü– / Benzin pompaları büyük iş yapıyor..."; "bulutları tıpkı altın rengi çay gibi " olan aşırı tatlı lezzetteki "Poussin"; ve Ölüm'ün iki şaşkın çobana "Burada yol yok, çobanlar, ahşap yol işaretini okusanıza, / Bu yol çıkmaz yol, bu toprak benim toprağım anlasanıza..." dediği "beş parmaklıklı kapının kenarındaki kısa şiir".

MacNeice'in gördüğü klasik eğitimi hor gördüğü doğrudur, ama içinde kendisi için hiçbir rol bulamadığı çağdaş dünya için üzüldüğünde, eseri de, eksiksiz ve bilinçli bir alaysılamayla, bu dünyayı klasik kalıta hiç yer vermediği için barbar ve sevimsiz olmakla suçlamakta ısrar eder. Hatta bunu dünyayı ayıplayan klasik biçimleri doğrudan kullanan terimlerle de ifade eder. Şair modern kültürün klasik yıkıntılar, parçalar ve düzensizlikle *çözlüğe döndüğü* görüşündedir. Ayrıca, kendisinin de bunu bulmaya programlandığını bilmektedir; aynısının, Batı'da yaşayıp da kendi konumlarını belirleyip kendilerini tanımak için kullanabilecekleri çerçeveyi sağlayacak tek şeyin kültürel geçmişlerinin oluşturduğu zemin olduğunu çok iyi bilen her eğitimli insan içinde geçerli olduğunu bilmektedir. Aynı dersin bir başka sürümü Blunt ile Panofsky'nin *ET IN ARKADIA EGO*'yu araştırmalarında kullandıkları bilgi dağarcığında da sezilmektedir.

* İÖ 518-438 arasında yaşayan Pindaros, Yunan yazınının en büyük lirik şairi olarak kabul edilir. (ç.n.)

Panofsky Blunt ve MacNeice'in yetiştikleri gelenekten çok daha heybetli olan bir Alman geleneğinde, *Klasik Sanat* içinde yetiştirilmişti. Kendi zamanının okul öğretmenini kurnaz bir ifadeyle, "birçok eksiklikleri olan, kimi zaman kibirli, kimi zaman utangaç, çoğu zaman kendi görünümünü ihmal eden ve çocuk psikolojisinden tamamen habersiz olmaktan büyük mutluluk duyan biri" olarak betimler. Ona Latince öğreten adam hakkında söylemek istediği tek şey onun Cicero'nun konuşmaları konusunda birinci sınıf bir uzman olduğudur; ama Yunancayı "sevimli, kılı kırk yaran biri" ona öğretmiştir. Öğrencilerin tercüme etmekte oldukları Platon'dan bir metinde yanlış yere yerleştirilmiş bir virgülü gözden kaçıran öğretmen bundan ötürü özür dilerken 15 yaşında gençlerden oluşan sınıfına şunu söyler: "Bu benim hatam, üstelik ben bu virgül hakkında yirmi yıl önce bir makale de kaleme almıştım; şimdi bütün çeviriyi baştan yapmamız gerekecek." Bu öykü Panofsky'nin zihninde capcanlı kaldı; hatta bu öyküyü *Panofsky hakkında* bir öyküye dönüştürdü. Bu öykü bize iyice inceleyip –titizlik sergileyen saçmalığın yanı sıra– titiz öğretimin izlerini bulmamızı ve ardından da nerede olduğumuzu belirlememizi söyler. Ve, daha genel anlamda, bu öykü öğretmenlerin kendilerinin eğitildiği biçimde öğrettiklerini gösterir – öğrencileri bu modeli ister taklit etsin, ister dönüştürsün, ister reddetsin. Panofsky'den öğrendiğimize göre, öğrencilerin öğrendiği şey öğrenme *sürecidir*. Blunt, MacNeice ve Panofsky, kendilerine özgü farklı yollardan, *Klasik Sanat* ile tanıştırılmalarının eserlerinde ve düşüncelerinde oynamayı sürdürdüğü karmaşık ve yaşamsal rolün tamamen bilincindeydi.

Kısa Karşılaşma

İnsan her ne kadar eski dilleri ve bu dilleri konuşan kültürleri "ölü" olarak adlandırabilse de, *Klasik Sanat* asla bir otopsi değildir. Batı kültürünün o kadar büyük bir kesimi klasik dünyanın kalıtının incelendiği yüzyıllara dayanmaktadır ki *Klasik Sanat* dile getirebildiğimiz, görebildiğimiz ya da düşünebildiğimiz hemen her şeyin temelinde bir yerlerde yatmaktadır. Fark etmiş olacağınız gibi, *ET IN ARKADIA EGO* bugün sizin kendinizle ilişkiniz açısından tamamlamanız ve konumlandırmanız gereken bir deyiş. Belki bir kötü yazgı mesajı, belki rahatlık; sözcükleri kendi kendinize yineleyip anlamına inandığınızda size mutluluk vaat edebilir, ya da günümüzde geçmiş yaşam hakkında, günümüzün kendi geçmişinde yaşaması hakkında düşünmeyi sürdürmenizi teşvik edebilir. Umarız bu sayfalar sizlere Batı Sanatı, Yazın, Tarih, Felsefe ve kültürel kalıtımızın geri kalanı açısından *Klasik Sanat'a Çok Kısa Bir Giriş* olmaksızın yaşamlarımızdan söz etmenin ne kadar güç olacağı konusunda bir fikir vermiştir.



"Herakles Amazon Kraliçesine karşı" tapınağa sağdan giren ziyaretçileri karşılayan özel "Korint biçemi" sütun başına sahip tek sütunun hemen yukarısında, sol şeridin ortasındadır.

[1]

Yapılan düzenlemede gösterilen "Amazonomachy" bizim sağımızda kalan Herakles ve duvarın uzun tarafındaki ilk panelle devam eder; ve, Herakles'in solunda, bu konu duvarın diğer uzun tarafının tümünde devam eder.



BASSAE'DEKİ APOLLON TAPINAĞI'NDAN ALINAN FRİZ

Bu sıralamada, Bassae'deki Apollon Tapınağı'nın ana bölümünün içinde üst taraftaki duvarları kaplayan heykellerin çizimlerinin anahatlarını düzenledik. Bölüm 7'de ele aldığımız görüşler bu frizin önemini iyice açıklamaktadır.





"Lapithocentauromachy" Herakles'in sağındaki duvarın geri kalanını ve ziyaretçiler içeri girdiklerinde kafalarının hemen yukarısında yer alan ve tapınaktan çıkışta da görülebilen, siralamanın duvarın kısa yüzünde kalan sağ bölümünü kapsar.

"Apollon ve Artemis" sağ artta işe karışmaktadır, sanki uzun yüzü sağ alttan sola doğru izlememizi işaret eder gibi. Aynı zamanda iki senaryoyu da birbirinden ayırmaktadırlar: ama karşı sol üst köşede mitler birbiriyle yan yana gelir. Apollon kendi tapınağı içinde "köşeye sıkıştırılmış" gibi görünürse de, Apollon'un büyük heykelinin de [2] sütunların oluşturduğu çerçevenin yukarısındaki frizin ötesinde, Ä ile gösterilen iç bölümün karşı köşesinde yer aldığını unutmayın.



Buradaki çizimler Brian C. Madigan'ın *The Temple of Apollon Bassitas, Volume II* (Princeton, 1992) adlı eserindeki çizimlerdir; ama Madigan'ın 23 panel için (Frederick A. Cooper ile) tasarladığı düzenleme çok farklıdır. Bu "yap-boz bulmaca" için getirdikleri çözüm 1991'de özel olarak düzenlenen bir British Museum Konferansı'nda frizler üzerinde gösterilmişti.

ZAMAN ÇİZELGESİ

İÖ yaklaşık 800-500	ERKEN DÖNEM YUNAN
Yaklaşık 800-700	Homeros'un epik eserleri *İlyada* ve *Odysseia*
	Olympia'da ilk Zeus Tapınağı'nın inşası
Yaklaşık 776	İlk Olimpiyat oyunları
Yaklaşık 600-550	Sappho ve Alkaios'un lirik şiirleri
İÖ yaklaşık 500-300	KLASİK YUNAN
İÖ yaklaşık 500-31	ROMA CUMHURİYETİ
Yaklaşık 500-450	Yunanlarla Persler arasında Pers Savaşları
490	Marathon Savaşı'nda Yunanların Persleri yenilgiye uğratması
Yaklaşık 450-400	Radikal Atina Demokrasisi dönemi
	Aiskhylos, Sophokles, Euripides tarafından trajik oyunların yazılması
	Herodotos'tan *Histories*
	Atina'da Akropolis'te Parthenon'un inşası
	Demokritos'tan *Philosophy*
Yaklaşık 430-400	Atina ile Sparta arasında Peloponnesos Savaşı
	Thukydides'ten *Comedies*
	Aristophanes'ten *Comedies*
	BASSAE'DE APOLLON EPIKOURIOS TAPINAĞI'NIN İNŞASI

399	Sophokles'in ölümü
Yaklaşık 380-350	Platon'dan Akademi'de felsefi içerikli *Dialogues*
Yaklaşık 335-322	Aristoteles'in felsefi çalışmaları
336-323	Makedonyalı Büyük İskender'in imparatorluğu Yunanistan'dan Hindistan'a kadar uzanmakta
Yaklaşık 320-270	Menandros'tan *Comedies* Epiruros'tan *Philosopy*
Yaklaşık 200-150	Roma'nın Yunan dünyasını fethi Plautus'tan *Comedies* Polybios'tan *History of Rome*
Yaklaşık 60-55	Catullus'tan Aşk Şiiri Lucretius'tan *On the Nature of Things*
44	Diktatör Julius Caesar'ın öldürülmesi
43	Cicero'nun yasal yollardan öldürülmesi
Yaklaşık 40-35	Gallus'tan *Elegies* Vergilius'dan *Eclogues* Varro'dan *On Farming*
İÖ 31 – İS 14	AUGUSTUS'UN HÜKÜMRANLIĞI
İÖ 31 – İS yaklaşık 500	EMPERYAL ROMA
31	Octavius'un Antonius ile Kleopatra'yı yenilgiye uğratması
Yaklaşık 31 – İS 17	Livius'tan *History of Rome*
27-23	Augustus'un Cumhuriyet'i (kendi deyimiyle "Principate"yi*) "restorasyon"u
23	Horatius'tan *Odes*
Yaklaşık 20	Vitruvius'un tezi: *On Architecture*
19	Vergilius'un ölümü, bitiremediği *Aeneid* adlı eserin yayımlanması

* Romalılar Cumhuriyetin kuruluşundan beridir "Kral" sözcüğünden nefret ettikleri için, Augustus "prenslik" anlamına gelen bu terimi tercih etmekteydi. (ç.n.)

Yaklaşık 12	Horatius'tan *Epistles II*
Yaklaşık 1-17	Ovidius'tan *Metamorphoses* ve *Fasti*
100-120	Tacitus'tan *Historical Works*
	Juvenalis'dan *Satires*
122-128	Hadrianus Duvarı'nın inşası
Yaklaşık 160	Pausanias'tan *Guidebook to Greece*
Yaklaşık 500-600	BATI AVRUPA'DA ROMA İMPARATORLUĞUNUN ÇÖKÜŞÜ
Yaklaşık 1300-1600	RÖNESANS
Yaklaşık 1300-1315	Dante Alighieri'den İtalyanca epik *Divine Comedy*
1502	Jacopo Sannazaro'dan romantik şiir *Arkadia*
1592	Sir Philip Sidney'den sone dizisi *Arkadia*
1599	Shakespeare'in *Julius Caesar* oyununun ilk sergilenişi

ON YEDİNCİ YÜZYIL

1600-1669	Papa 9. Clemens'in yaşamı (Papalığı 1667-1669 arasında)
1638-1640	Nicolas Poussin'den *Arkadian Shepherd* tablosu

ON SEKİZİNCİ YÜZYIL

1748	Pompei'nin yeniden keşfi
1753	British Museum'un kuruluşu
1765	Joachim Bocher tarafından Bassae'nin yeniden keşfi
1768	Joshua Reynolds'ın Royal Acedemy'yi oluşturması
1769	Reynold'dan *Mrs Bouverie and Mrs Crewe* tablosu
1770	Dr Johnson'un Royal Academy'de profesör olması

1768-88	Goethe'nin İtalya Seyahatleri; *Italian Journey*'yi yazması
1783	ABD bağımsızlığının kabulü
1789	Fransız Devrimi
Yaklaşık 1750-1820	George Washington, Thomas Jefferson ve Kurucuların ABD'yi yapılandırması

ON DOKUZUNCU YÜZYIL

Yaklaşık 1800-1829	Napoléon Savaşları ve Yunanistan Türkiye'ye karşı Bağımsızlık Savaşı Keats'in şiiri Byron'ın şiiri
1806	Edward Dodwell'in Bassae ziyareti
1811	Aigina'daki Aphaia Tapınağı'ndan heykellerin kazılıp Münih'e götürülüşü "Elgin" mermerlerinin Parthenon'dan alınıp British Museum'a götürülüşü
1811-1815	C.R. Cockerell ve dostlarının Bassae Tapınağı'nda kazıları Frizin British Museum'a götürülüşü (Benjamin Haydon'ın desteğiyle)
1829	Edgar Allan Poe'dan "To Helen" adlı şiir
1847	B. H. Kennedy'nin *The Child's Latin Primer* adlı kitabının ilk basımı
1848	Thomas de Quincey'den *Modern Greece* Edward Lear'in Bassae ziyareti
1859	Edward Lear'in *The Temple of Apollon at Bassae* adlı tablosunun Fitzwilliam Museum'a yerleştirilmesi
1840-1880	Karl Marx'ın siyasal çalışmalarının yazılıp yayımlanması
Yaklaşık 1870-1880	Heinrich Schliemann'ın kazıları; Troya ve Mykenai'nin yerlerini keşfetmesi
1872-1879	Friedrich Nietzsche'nin felsefeyi ve Trajedi kuramını ele alması

1880	(General) Lew(is) Wallace'ın romanı *Ben Hur. A Tale of the Christ*
1890	J. G. Frazer'ın Bassae ziyareti
1898	J. G. Frazer'dan *Pausanias*
1896-1909	Lewis Farnell'dan *Cults of the Greek States*
Yaklaşık 1897-1939	Sigmund Freud'un psikanaliz çalışmaları

YİRMİNCİ YÜZYIL

1910-1915	J. G. Frazer'dan *Golden Bough* adlı eseri yayımlanması (on iki ciltlik basım)
1922-1943	İtalya'da Mussolini'nin Faşist rejimi
1929	J. G. Frazer'dan *Fasti*
1933	Erwin Panofsky'nin ABD'ye gidişi (Nazi rejiminden kaçarak)
	H. D. Kitto'dan *In thee Mountains of Greece*
1934	Claudette Colbert'den *Cleopatra*
	Robert Graves'den *I, Claudius* ve *Claudius the God*
1936	Erwin Panofsky'nin *Et in Arkadia Ego* üstüne denemesi
1938	Anthony Blunt'ın Poussin'in *Et in Arkadia Ego*'su üstüne denemesi
Yaklaşık 1925-60	Louis MacNeice'in şiiri
	T. S. Elito'tan *Waste Land*
1945	Hermann Broch'tan *Death of Vergilius*
	Evelyn Waugh'dan *Brideshead Revisited*
1951	E. R. Dodds'tan *Greeks and the Irrational*
1954	Geoffrey Willans ve Ronald Searle'den *How to be Topp*
1956	Mary Renault'dan *The Last of the Wine*
1958	Willans ve Searle'den *Down witk Skoll!*
	Mary Renault'dan *The King Must Die*
1959	Başrolde Charlton Heston'ın oynadığı *Ben Hur*
1962	Elizabeth Taylor *Cleoparta*'da baş rolde
	Mary Renault'dan *The Bull from the Sea*

1964	R. Goscinny ve A. Uderzo'dan *Asterix the Gladiator*
1972	Simon Raven'dan *Come Like Shadows*
1980	Umberto Eco'dan *The Name of the Rose*
1981	Charles Segal'den *Tragedy and Civilisation*
1987	Bassae'deki Apollon Tapınağı'nın bir çadırla kapatılması
1991	British Museum'un A. Cooper ve Brian C. Madigan'ın Bassae frizini yeniden düzenleyişlerini denemesi
1994	Fiona Pitt-Kethley'den *The Pan Principle*
1995	*Classics: A Very Short Introduction*'ın yayımlanması

KLASİK SANAT

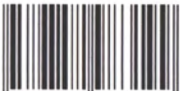
MARY BEARD & JOHN HENDERSON

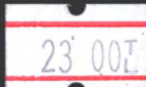
Türkçesi: HAKAN GÜR

ANTİK DÜNYANIN MÜCEVHERLERİ SAYILAN BİRBİRİNDEN ETKİLEYİCİ SANAT YAPITLARI İNSANOĞLUNUN GELİŞİMİNİN DE YAPI HARCI KUŞKUSUZ. HEYKELLER, TAPINAKLAR, MÜZELER, ANITSAL TABLOLAR, TRAJEDİLER, MİTOLOJİ... BU KÜÇÜK AMA ETKİLEYİCİ ÇALIŞMADA EVRENSEL BİR İNSANLIK MİRASINI ÇÖZÜMLEMEYE GİRİŞEN YAZARLAR, İNSAN YARATICILIĞININ SINIRSIZ, GEM VURULMAZ VE GÖZ KAMAŞTIRICI KALITLARINI ELE ALIRKEN POPÜLER KÜLTÜRÜN KÜLTLEŞMİŞ ÜRÜNLERİNE DE UZAK DURMUYOR. ANTİK ROMA VE YUNAN DÜNYALARININ GÖRKEMİNDEN BEN-HUR VE ASTERİKS'E KADAR UZANAN BU GENEL ÇERÇEVE, KLASİKLERİN ESTETİK İSKELETİNDEN BİR YAPITI KLASİKLEŞTİREN TANIM ÖLÇÜTLERİNE KADAR BÜTÜNLÜKLÜ BİR SANAT TARİHİ İNCELEMESİ SUNUYOR.

Kültür Kitaplığı: 68; Sanat: 9







D